
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04073 7884

HISTOIRE

DE

L'OPÉRA

PAR

ALPHONSE ROYER

AVEC DOUZE EAUX-FORTES



PARIS

BACHELIN-DEFLORENNE, ÉDITEUR

3, QUAI MALAQUAIS

1875

Portraits

HISTOIRE

DE

L'OPÉRA

Paris.— Imprimerie Alcan-Lévy. 61, rue de Lafayette



MLLE NILSSON

ALPHONSE ROYER

HISTOIRE

DE

L'OPÉRA

AVEC DOUZE EAUX-FORTES



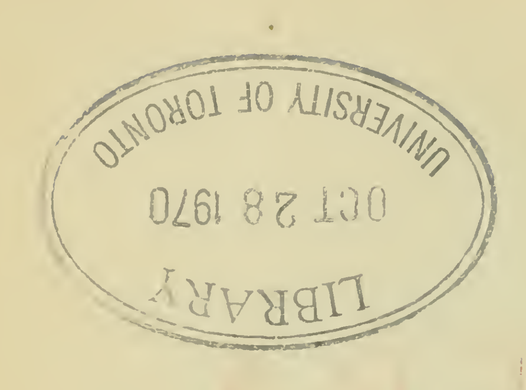
PARIS

BACHELIN-DEFLORENNE, ÉDITEUR

3, QUAI MALAQUAIS

SUCCURSALE · BOULËVARD DES CAPUCINES, 10

1875


UNIVERSITY OF TORONTO
OCT 28 1970
LIBRARY

Dédié

AUX ABONNÉS

DE L'OPÉRA



Quelques mots et quelques chiffres

en manière de

PRÉFACE



'OUVERTURE *du Nouvel-Opéra nous a inspiré l'idée de publier ce petit livre, résumant en peu de pages l'histoire si mal connue de notre Académie de musique, tour à tour royale, impériale et nationale.*

Les splendeurs du monument de M. Charles Garnier laissent bien en arrière, non-seulement les douze salles qui abritèrent avant lui notre première scène lyrique, mais toutes les salles de l'Europe, anciennes et modernes.

La salle de la rue Le Peletier contenait 1,783 *places sans les strapontins, celle de M. Garnier en contient* 2,100. *On compte au théâtre San Carlos de Lisbonne* 2,000 *places; à Covent Garden de Londres,* 2,500; *au nouvel opéra de Vienne,* 2,400; *au théâtre royal de Munich,* 2,300; *au théâtre royal de Dublin,* 2,000; *à celui de Turin,* 2,000; *au Carlo Felice de Gênes,* 2,000; *à l'Académie de New-York,* 2,000; *à l'Académie américaine de Philadelphie,* 2,890; *à la Fenice de Venise,* 2,000; *à la Scala de Milan,* 3,000. *Notre salle n'est donc pas l'une des plus vastes pour la contenance, mais ce sera certainement la plus magnifique.*

La largeur de la salle aux appuis des premières loges, qui était de 16^{m}80, *est de* 20^{m}50 *à notre nouvel opéra; la profondeur du devant des loges au manteau d'arlequin, qui était de* 22^{m}, *est aujourd'hui de* 25^{m}625. *La largeur du cadre d'avant-scène s'est augmentée de* 3^{m} *et la hauteur de* 1^{m}15; *la profondeur de la scène a gagné* 2^{m} *et sa largeur, prise aux murs latéraux.* 19^{m}90.

Cette extension de la largeur de la scène avait été adoptée pour recevoir un nouveau système de machinerie très ingénieux, séparant les décors par le milieu et les réunissant sur l'heure, sans perte de temps et sans frais de transport, dans les deux parties latérales. L'œil n'aurait plus été choqué par les fermes *qui montent du dessous et qui ne se raccordent jamais avec les* frises *descendant des cintres. Un plancher mobile aurait supprimé les* praticables *que l'on construit à coups de marteaux et qui font durer les entr'actes aussi longtemps que les actes. Si quelques points pratiques ne répondaient pas entièrement à l'application des systèmes proposés, il fallait au moins les étudier à nouveau, les corriger et les perfectionner. Il reste évident que nous ne sommes pas plus avancés aujourd'hui en fait de machinerie théâtrale qu'on ne l'était sous Louis XIV, et même au seizième siècle. Il y avait certes beaucoup à prendre dans les projets élaborés par MM. Barthélemy de Nancy, Reynard, Foucault, Tresca, Sabattier et Quéruel, Sacré et Brabant, tous imparfaits, mais contenant tous de*

très ingénieux moyens. M. Garnier dit, dans son excellent livre, le Théâtre, *que le problème sera sans doute un jour résolu. Il importe qu'il le soit, et le plus tôt possible. La scène nouvelle est heureusement disposée pour se prêter à toutes les améliorations que les machinistes pourront trouver. Une commission consultée a préféré l'ancien système aux nouveaux, le connu à l'inconnu. Une autre commission décidera peut-être le contraire une autre fois.*

Cette routine persistante empêche aujourd'hui, si un chanteur tombe malade le matin, de pouvoir représenter le soir un autre ouvrage que Guillaume Tell *ou* la Favorite. *Les décors plus compliqués des autres pièces du répertoire nécessitent dix heures de travail pour les apporter des magasins et les placer dans les* dessous.

La disposition de l'ancienne salle de Louis, qui a été reproduite par M. Garnier, est assurément la plus élégante qui se puisse voir. Le splendide escalier, les belles peintures de MM. Baudry, Boulanger, Lenepveu, Barrias, Pils, Delaunay, ce luxe de sculptures, de

mosaïques, de tapisseries, de marbres précieux, tout cela forme un ensemble sans pareil et que tous les curieux de l'univers viendront certainement admirer.

La salle nouvelle est le treizième domicile de l'Opéra depuis sa fondation. On verra, dans ce volume, notre personnel chantant et dansant émigrer du jeu de Paume de la Bouteille, situé dans la rue des Fossés-de-Nesles (depuis rue Mazarine, en face la rue Guénégaud) au jeu de Paume du Bel-Air, rue de Vaugirard, puis s'emparer de la salle de Molière, au Palais-Royal, où il restera quatre-vingt-dix ans.

On le verra, chassé par l'incendie de 1763, *occuper la salle provisoire des Tuileries, puis retourner au Palais-Royal restauré et se transporter, onze ans après, aux Menus-Plaisirs, à la suite d'un second incendie. Il s'installe, en* 1781, *au théâtre de la Porte Saint-Martin; en* 1794, *on le déporte d'autorité rue de la Loi, dans la salle Montansier. Il emménage à Favart en* 1820, *puis à Louvois, puis à la rue Le Peletier. Enfin, après avoir passé par Ven-*

tadour, il s'installe dans son palais définitif, s'il est quelque chose de définitif en ce monde.

Après ce court préambule, j'arrive au fait et je commence mon récit.





CHAPITRE I

ÉPOQUE DE LULLI

I

LE BERCEAU DE L'OPÉRA



Nous ne sommes plus au temps où Saint-Evremond s'étonnait de voir chanter toute une tragédie depuis le commencement jusqu'à la fin, « comme si les personnes qu'on représente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique les plus communes et les plus im-

portantes affaires de leur vie. » L'opéra est devenu chez nous, depuis deux siècles, l'une des formes essentielles du théâtre. Il est originaire d'Italie. Florence le vit naître en 1594 lorsque le musicien Peri et le poëte Rinuccini firent exécuter leur pastorale de *Daphné*, au palais Corsi, avec un récitatif chanté qui reliait les airs entre eux. Ce récitatif fut réellement l'invention de Peri et il constitua le genre de l'opéra qui s'imposa d'abord à l'Italie, puis à l'Europe. Monteverde, Cavalli, Lotti, Sacrati, Legrenzi, Scarlatti s'illustrèrent à diverses époques en perfectionnant l'invention de Peri que le cardinal Mazarin introduisit en France en 1645.

Les virtuoses italiens firent l'éducation du public parisien. Inspiré par la *Finta pazza* de Sucrati,' par les *Nozze di Teti* et par le *Xercès* de Cavalli, aussi bien que par le chant merveilleux du ténor Atto que le cardinal-ministre logeait dans son propre palais, le parisien Cambert, surintendant de la musique de la reine-mère Anne d'Autriche, écrivit sa pastorale de *Pomone* sur un poëme français de l'abbé Perrin, à qui le jeune roi Louis XIV s'empressa d'accorder un privilége

pour l'établissement d'une académie royale de musique.

Perrin fut bientôt évincé de sa direction par les deux associés qu'il s'était donnés, Cambert et le marquis de Sourdéac, lesquels se virent évincés à leur tour par le florentin Lulli, armé d'un nouveau privilége qu'il devait à la protection de madame de Montespan. Cette spoliation s'effectua malgré les termes exprès de la première ordonnance royale disant que le droit de Perrin « aurait son effet pendant toute la vie du titulaire. »

L'histoire de l'opéra en France se compose de six époques bien déterminées : — l'époque de Lulli, de 1672 à 1686 ; — l'époque de Rameau, de 1733 à 1764 ; — l'époque de Gluck et de Piccinni, de 1774 à 1779 ; — l'époque de Sacchini, de Salieri, de Lesueur et de Spontini ; — l'époque de Rossini et de Meyerbeer, — et enfin celle des compositeurs actuels, dont l'évolution n'est point achevée.

On verra le public se passionner tour à tour pour chacune de ces formes diverses et pour les interprètes qu'elles mettent en lumière.

Dans cette rapide esquisse qui embrassera plus

de deux cents années, nous allons essayer de faire revivre les gloires du passé de l'Opéra, et de présenter à nos lecteurs un tableau complet et impartial des transformations de l'art sur notre grande scène lyrique, depuis 1672 jusqu'à 1875.

II

LULLI, SES ŒUVRES, SES CONTEMPORAINS, SON THÉATRE, SES ARTISTES DU CHANT ET DE LA DANSE, SA MISE EN SCÈNE, SES COSTUMES.

Muni de son privilége royal, Lulli expulsa Cambert et Sourdéac de leur théâtre de la rue des Fossés-de-Nesles, et il transporta son exploitation dans la rue de Vaugirard, au jeu de Paume du Bel-Air, où il avait fait construire, en toute hâte, une salle nouvelle. Pendant ce temps, Cambert, ruiné et désespéré, se réfugiait à Londres où il ne tarda pas à mourir.

En 1673, par une autre supercherie non moins blâmable que la première, Lulli, profi-

tant de la mort de Molière, s'emparait de la salle du Palais-Royal, et en chassait la Comédie-Française, armé d'une nouvelle ordonnance du Roi, pendant que la veuve de Molière et ses comédiens se réfugiaient dans l'ancienne salle de Perrin, rue des Fossés-de-Nesles. L'Opéra fit son entrée au Palais-Royal, le 15 juin 1673, et s'y établit en maître.

Le magnifique bâtiment qui avait suffi au cardinal de Richelieu pour représenter royalement sa tragédie de *Mirame*, et à Molière pour jouer ses chefs-d'œuvre, ne sembla pas suffisant à l'ex-marmiton Lulli, devenu monsieur de Lully, surintendant de la musique de Sa Majesté et directeur de l'Académie-Royale. Cette salle avait été construite en 1637, par l'architecte Lemercier, à l'aile droite du Palais-Cardinal, sur la rue Saint-Honoré. La scène, dit Sauval, s'élevait à l'un des bouts. Le reste était occupé par vingt-sept degrés de pierre, montant insensiblement, et terminé par une espèce de portique à trois grandes arcades. Deux balcons dorés, posés l'un sur l'autre, de chaque côté, venaient finir assez près du théâtre.

Molière remplaça les deux balcons par deux rangs de loges, se réunissant au fond de la salle. Devant la scène, une grille à pointes de fer protégeait les acteurs contres les entreprises des spectateurs. Charles Coypel nous montre cette ordonnance dans un de ses dessins gravés par Jouslin.

Lulli disposa son nouveau domicile en trois étages, dont le premier communiquait avec la salle par un balcon qui servait à passer sur l'avant-scène, où se trouvaient des banquettes pour le public. Ces places étaient les plus chères. Le troisième étage s'enrichit d'une vaste galerie avec un promenoir circulaire, où se réfugiaient les pages, les laquais et les demoiselles suspectes.

Ce Jean-Baptiste Lulli, si peu scrupuleux quand son intérêt entrait en jeu, était un homme vraiment doué, sous le rapport de l'intelligence, du talent et de l'esprit. De simple aide de cuisine qu'il était lorsque le chevalier de Guise l'amena de Florence, à l'âge de treize ans, pour le placer chez mademoiselle de Montpensier, il devint, à dix-neuf ans, directeur de la bande des Petits Violons du Roi; il écrivit des symphonies

et des airs de ballet pour Sa Majesté; il s'insinua dans les bonnes grâces du maître en dansant et en chantant, dans les spectacles de la Cour, les airs et les pas qu'il composait au jour le jour pour la circonstance.

Louis XIV, charmé de sa bonne humeur et de ses amusantes reparties, le fit successivement gentilhomme français, directeur de l'Opéra et son secrétaire, tout comme monsieur de Louvois, le ministre tout-puissant, qui l'appelait par raillerie « mon confrère. » — « Tête bleue », répondait le Florentin à l'orgueilleux marquis, un jour que celui-ci lui reprochait ses bouffonneries pour se concilier la faveur du Roi : « Tête bleue, monsieur le secrétaire d'État, vous en feriez bien autant si vous le pouviez ! »

Le jeune Lulli, qui était déjà un violoniste distingué quand M. de Guise le donna à la princesse, étudia la composition sous la direction de Robert et de Girault, organistes de Saint-Nicolas-des-Champs, et il s'instruisit dans son art en écoutant la musique des maîtres italiens exécutée au théâtre du Petit-Bourbon par les virtuoses du cardinal Mazarin. A l'âge de dix-neuf ans, il

remplissait donc les fonctions de directeur des Petits-Violons du Roi. En 1644, il composait la partie musicale de la *Princesse d'Elide* de Molière. De 1653 à 1660, il jouait, chantait et dansait dans les divertissements de la Cour. Il obtint un succès éclatant dans le rôle de Pourceaugnac et dans le mufti du *Bourgeois Gentilhomme.* Lulli avait quarante ans lorsqu'en 1672 il donna son premier opéra, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, qui n'était qu'un pastiche de morceaux déjà entendus dans les divertissements de Molière et dans les intermèdes de la Cour. Ce fut son second opéra, *Cadmus* (1673), qui commença sa réputation. Puis vinrent *Alceste, Thésée*, *Atys, Isis, Psyché*, *Roland*, *Armide*, qui portèrent au comble de la gloire l'inconnu d'hier. Lulli composa ainsi dix-neuf tragédies lyriques, pastorales et ballets complets, sans compter vingt-cinq divertissements de danse destinées aux fêtes royales.

Ce petit homme myope, aux paupières bordées d'écarlate, accomplit des merveilles en menant de front la composition de ses nombreux ouvrages, la direction de son théâtre, son service de

courtisan et l'éducation de ses artistes, qu'il avait recrutés parmi les chantres d'église. La plupart de ces échappés du lutrin étaient de fieffés ivrognes. Le cuisinier Dumesnil, devenu ténor par la grâce de Lulli, Thévenard, taille-basse (baryton) qui accomplit pourtant quarante années de service à l'Opéra, arrivaient toujours au théâtre en état d'ivresse. Le directeur les gorgeait de café pour dissiper les vapeurs du vin et les mettre en mesure de paraître devant le public. Si l'on en croit le témoignage de Fréneuse, il ne dédaignait même pas au besoin « de donner des tapes à un acteur distrait. » Ce Dumesnil, qui avait été cuisinier de M. de Foucault, intendant de Montauban, débuta en 1677 dans le rôle d'un Triton du prologue *d'Isis*. Il prit ensuite le rôle de Phaëton, dans l'opéra de ce nom. La puissance de sa voix faisait tout son mérite. « Ah ! Phaëton, lui dit un de ses admirateurs, est-il possible que vous ayez fait du bouillon ! »

Lulli conserva en partie la troupe de l'abbé Perrin où chantaient la demoiselle Brigogne, la demoiselle de Castilly, laquelle avait créé le rôle de Pomone, en 1671, au théâtre de

la rue des Fossés-de-Nesles, dans la pastorale de Cambert, ainsi que les basses Beaumavielle et Rossignol. Beaumavielle, mort en 1688, fut remplacé par Thévenard qui le surpassa en mérite et conserva pendant dix ans la faveur du public. Il possédait une voix sonore et très étendue. Il disait bien le récitatif qui alors était tellement livré au caprice du chanteur, qu'on louait sérieusement Thévenard de mettre un tiers de temps de moins que Beaumavielle à débiter sa partie. Thévenard était, lui aussi, un grand ivrogne.

Marthe le Rochois représente l'étoile lumineuse de la troupe féminine de Lulli. Elle commença à se distinguer dans le rôle d'Aréthuse de l'opéra de *Proserpine*, en 1680, et devint bientôt une artiste de premier ordre et une chanteuse aussi parfaite qu'elle pouvait l'être à cette époque. C'était une femme d'un grand esprit que Lulli consultait sur ses ouvrages. Petite, noire de peau, avec de vilains bras, toute sa beauté consistait dans l'éclat de ses grands yeux, dans la noblesse de sa démarche et de ses attitudes, dans l'expression de ses traits. « Quand elle commençait à se



M^ELLE^ SALLÉ

mouvoir et à chanter, dit Durey de Noinville, l'un des grands admirateurs de Lulli, on ne voyait plus qu'elle sur la scène. Lorsqu'elle jouait le rôle d'Armide, elle y paraissait dans le premier acte entre les deux plus belles actrices et de la plus riche taille qu'on ait vue sur le théâtre, les demoiselles Moreau et Desmâtins, qui lui servaient de confidentes ; mais dès que mademoiselle le Rochois levait la tête d'un air majestueux en chantant :

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous :
L'indomptable Renaud échappe à mon courroux,

ses deux confidentes étaient pour ainsi dire éclipsées. »

Marthe avait été présentée à Lulli par Collasse. Lulli devint amoureux et jaloux. Un manuscrit de Parfait, conservé à la Bibliothèque nationale, raconte en ces termes la brouille momentanée de Marthe avec son directeur, qui lui reprochait sa conduite et la rondeur de sa taille un peu suspecte. « Elle, pour se justifier, dit qu'elle était mariée, et, pour en donner une preuve certaine, elle tira de sa poche un valet de

pique sur le revers duquel était écrite une promesse de mariage. »

Marthe le Rochois resta encore à l'Opéra quand Lulli fut mort. Elle ne prit sa retraite qu'en 1698, après avoir paru dans la première représentation de l'*Europe galante*, et mourut en 1728, âgée de soixante-dix ans. L'abbé de Chaulieu, l'un de ses assidus visiteurs à sa maison de campagne de Sartrouville-sur-Seine, lui adressa un madrigal où il vantait les charmes de son idole dans ses divers rôles. L'abbé adora l'Angélique de *Roland ;* mais, ajoute-t-il :

Mais quoique sa beauté, sa grâce soit unique,
Armide vient de me charmer.
Sous ce nouveau déguisement
Je trouve à mon Iris une grâce nouvelle ;
Fut-il, depuis qu'on aime, un plus heureux amant !
Je goûte chaque jour dans une amour fidèle,
Tous les plaisirs du changement.

La demoiselle La Garde se montra dans l'Hermione de *Cadmus* et dans la Céphise d'*Alceste*, mesdemoiselles Aubry, Saint-Christophe, Sainte-Colombe, Boni, Verdier, de Beaucreux, Louison

et Fanchon Moreau faisaient aussi partie de la troupe chantante de Lulli où figurait encore la demoiselle Desmâtins, cette opulente créature qui fut laveuse de vaisselle à l'auberge du *Plat d'Étain*, de la rue Saint-Denis, et qui resta célèbre par son orthographe et par le stoïcisme de sa bêtise. Marthe le Rochois, lui faisant répéter un rôle et la trouvant trop froide pour la situation, lui dit un jour : « Voyons, si vous étiez quittée par un homme que vous aimeriez, que feriez-vous ? — Ma foi, répondit la belle après avoir réfléchi, je chercherais un autre amant. »

Lulli recruta ses artistes de ballet parmi les professeurs de danse et les prévôts de salle de Paris, comme il avait raccolé ses chanteurs au lutrin et dans les cabarets. Pécourt, fils d'un courrier du roi, devint l'étoile des danseurs en 1673. L'Étang se révéla en 1676. Balon et Blondy ne parurent qu'en 1691, quatre ans après la mort du Florentin.

Mademoiselle Lafontaine, que Durey de Noinville qualifie de très belle et très noble danseuse, fut la première femme qui dansa sur le théâtre de l'Académie royale, en 1681, après qu'elle eut

paru à Saint-Germain dans le ballet royal intitulé *le Triomphe de l'Amour*, où dansaient en sa compagnie Monseigneur le Dauphin, madame la Dauphine, Mademoiselle et la princesse de Conti. Les rôles de femmes avaient été joués jusqu'alors par des hommes enjuponnés et masqués. Mademoiselle Subligny, fille de l'auteur de *la Folle Querelle*, cette parodie d'*Andromaque* qui fit passer de si mauvaises nuits à Racine, hérita de la faveur et du succès de mademoiselle Lafontaine.

Il y a lieu de s'étonner de voir la danse des femmes exclue si longtemps du théâtre, lorsque les reines et les princesses du sang paraissaient dans les spectacles de la cour avec les souverains eux-mêmes. Henri III et Henri IV se mêlèrent volontiers aux danses générales, mais ne jouèrent point de rôles. Le grave Sully possédait un théâtre à l'Arsenal et c'était Madame, sœur du roi, qui lui apprenait les pas qu'on lui distribuait. On sait le nombre des rôles que dansa Louis XIV; mais ce qu'on sait moins, c'est que Louis XIII fut aussi un grand artiste en ce genre et que dès l'âge de neuf ans son père le faisait figurer dans les di-

vertissements du palais. Louis XIII dansa en 1617 dans le ballet de *la Délivrance de Renaud*, en 1619 dans le ballet de *Tancrède*, en 1621 dans le ballet d'*Apollon*, en 1626 dans le *Grand bal de la douairière de Bilbahaut.*

La danse, au temps de Louis XIV, se bornait à quelques positions que l'on divisait en cinq bonnes et en cinq mauvaises. « Ces cinq bonnes positions, dit le maître de ballets Noverre, eussent arrêté les progrès de l'art si, plus tard, le célèbre Dupré ne les eût dépassées. Vestris le père (Gaëtan) donna une plus grande extension à ces positions et en créa de nouvelles. Les théâtres, devenus plus vastes, forcèrent encore les danseurs à les *arpenter*, à *détaler* leurs temps et à parcourir l'espace avec plus de prestesse et de légèreté. Les cinq fausses positions, en introduisant dans la danse noble les pas *tortillés*, la dégradèrent et la rendirent ridicule, car le disloquement des pieds s'imprimait au corps et il en résultait un déhanchement désagréable, propre à détruire cette harmonie et cette élégance qui constituent la danse noble. On s'aperçut enfin que les cinq fausses positions, ainsi que les pas

tortillés, ne valaient rien, et l'on y renonça. »

Lulli, quoiqu'il eût Beauchamp pour maître de ballets, dirigeait lui-même ses danseurs et ses danseuses, et leur faisait la leçon dans l'occasion, comme à ses chanteurs et à ses instrumentistes. On le voyait tour à tour danser, chanter, accompagner, démontrer, argumenter, disputer et, parfois, casser un violon sur la tête d'un de ses exécutants, qu'il emmenait ensuite dîner avec lui. Un contemporain définit ainsi la part d'invention de Lulli dans la création de l'opéra français. « Avant ce grand maître, dit-il, on ne considérait que le chant du dessus. Dans les pièces de violon, la basse et les parties du milieu n'étaient qu'un simple accompagnement, un gros contrepoint que ceux qui accompagnaient les parties composaient le plus souvent comme ils l'entendaient ; mais Lulli a fait chanter toutes les parties presqu'aussi agréablement que le dessus. Il y a introduit des fugues admirables et surtout des mouvements tout nouveaux et jusque là inconnus à tous les maîtres. »

Si l'on veut être juste, il faut beaucoup rabattre aujourd'hui sur les inventions de Lulli. Au

fond, il ne fait que continuer les Italiens, et surtout Carissimi et Cavalli. Il se tient de trop près à la pure mélopée et ses airs ne se distinguent pas assez de ses récits. La mélopée, du reste, cadrait parfaitement avec la solennité qui accompagnait Louis XIV jusque dans ses plaisirs. Lulli devait être ce qu'il a été. Son génie ne pouvait se développer que dans le cercle étroit où l'enfermaient les convenances et le goût du temps. Son instrumentation est maigre; il s'applique toutefois à bien rendre la prosodie des paroles; il donne de la vivacité à ses airs de danse; il cherche et trouve quelquefois le sentiment dramatique, sans le pousser pourtant jusqu'aux tons passionnés que Gluck atteindra plus tard. La scène d'adieu de Cadmus et d'Hermione est une belle inspiration. *Alceste*, que fit oublier la partition de Gluck, contient des morceaux expressifs. *Atys*, l'ouvrage de prédilection de Louis XIV, dix fois repris à l'Opéra, de 1687 à à 1740, a des phrases touchantes. La scène de Jupiter et d'Io et le trio des Parques dans l'opéra d'*Isis* furent très admirés. *Bellérophon* transporta la cour et la ville. Le roi en fit bisser plu-

sieurs morceaux. Mademoiselle Le Rochois chantait merveilleusement dans cet ouvrage le rôle de Sténobée. *Persée* était une *pièce à machines*, montrant des décors et des trucs magnifiques, comme, par exemple, l'antre des Gorgones où Méduse déclamait son récitatif fameux :

J'ai perdu la beauté qui me rendait si vaine,

comme Persée, tranchant la tête de Méduse, puis s'envolant dans les airs sur la croupe de Pégase, pendant que des monstres naissaient du sang de la victime de Minerve; comme aussi Andromède sur son rocher menacée par le dragon marin, et délivrée par le fils de Jupiter et de Danaé. *Phaéton*, moins splendide que *Persée* pour les décors et les machines, fut repris sept fois, de 1663 à 1742. *Amadis de Gaule* fut également repris sept fois. *Roland*, qui serait mieux intitulé *Angélique et Médor*, puisque ces deux personnages y sont presque toujours en scène, était un sujet indiqué à Lulli par le Roi. L'air de Médor : « Je vivrai si c'est votre envie, » le duo pour soprano et ténor. « Vivez enfin, » le

chant des Bergers, la folie de Roland, les airs de danse du cinquième acte excitèrent des transports. *Armide* est le dernier opéra de Lulli, et c'est l'œuvre la plus célèbre. Elle se maintint sur les affiches pendant plus de quatre-vingts ans.

En choisissant Quinault pour écrire ses libretti, Lulli montra une grande sagacité. Il donnait chaque année à son poëte quatre mille livres pour un ouvrage nouveau. Quinault produisit quatorze opéras, qui rendirent son nom immortel, malgré les diatribes de Boileau. Lulli, en vrai soldat de l'art, mourut, on peut le dire, sur le champ d'honneur de la musique. Il se blessa le petit doigt du pied en battant la mesure avec sa canne, à une répétition, et il trépassa des suites de cette blessure, à l'âge de cinquante-quatre ans. Il laissa son théâtre en état prospère à son second fils Jean-Louis, qui en avait la survivance, et qui le rétrocéda immédiatement à Francini, dit M. Francine, gendre de Lulli, moyennant une rente de dix mille livres à la veuve du maître florentin. La succession de Lulli atteignit le chiffre de 800,000 livres, qui représentent plus de trois millions d'aujourd'hui.

Les rivaux et les successeurs de Lulli sont nombreux, et plusieurs ont joui d'une grande renommée.

Cambert, le co-directeur de l'abbé Perrin au théâtre de la rue des Fossés-de-Nesles, est l'auteur de l'opéra d'*Ariane,* que l'abbé allait représenter lorsque Lulli le dépouilla de son privilége. Cambert partit pour Londres, où il fit exécuter son œuvre devant le roi Charles II, qui lui donna la surintendance de sa musique. Cambert avait écrit aussi la partition de *Pomone*, qui eut un grand succès à Paris en 1671, et un autre ouvrage ayant pour titre : *Les Peines et les Plaisirs de l'amour* (1672). Il contribua pour sa bonne part à créer l'opéra français, quoique toute la gloire en soit attribuée à Lulii.

Marais, qui aida les deux fils de Lulli à terminer *Orphée*, ouvrage posthume du Florentin, fut le compositeur médiocre d'*Alcide,* d'*Alcyon* et de *Sémélé.* Colasse suppléait le maître pour remplir ses parties d'orchestre. On l'accusa de s'être attribué plus tard des morceaux inédits de Lulli. Desmarets, après s'être rendu coupable du rapt d'une jeune fille et avoir rempli en Es-

pagne les fonctions de surintendant de la musique du roi Philippe V, ne put revenir à Paris que sous la Régence. Il est l'auteur d'une *Didon* et d'une *Circé* qui obtinrent un certain succès en 1693 et en 1694. Il a écrit huit opéras. Charpentier, élève de Carissimi, vint échouer à Paris pour avoir voulu rompre avec les formules en usage. Il n'était pas assez simple pour son temps, comme le prouve sa tragédie lyrique de *Médée*, qui ne plut pas, malgré ses qualités réelles. André Campra a plus de mélodie que l'auteur de *Médée*. Il voudrait animer la mélopée française, donner du rythme et du coloris à l'instrumentation. Parmi ses vingt œuvres, on distingua surtout *l'Europe galante*, ballet en quatre entrées; *Hésione*, *Tancrède* et *Iphigénie*. Louis XIV affectionnait la musique de Destouches. Il disait que l'auteur d'*Issé* était le seul qui ne lui fît pas regretter Lulli.

Il est évident qu'après Lulli, l'école française dégénère. L'académie royale reste dans le calme plat jusqu'à la venue de Rameau, c'est-à-dire pendant quarante-six ans. Le public se contente des opéras de Mouret, de Monteclair, de Rebel

et d'autres compositeurs de moindre notoriété. Les œuvres sans valeur ne font pas naître les artistes de talent.

Dans cet interrègne, de 1687 à 1733, nous voyons surgir mademoiselle Maupin, qui fait grand bruit, mais plutôt par ses aventures que par son mérite musical. Avant d'épouser Maupin, petit employé des finances, cette belle créature aux blonds cheveux avait eu pour amant un maître d'armes nommé Sérame, qui lui avait appris à manier l'épée. Ce talent ne lui fut pas inutile lorsque, entrée à l'Opéra, où elle débuta dans la Pallas de *Cadmus*, elle se vengea si curieusement de son camarade Dumesnil. Vêtue en homme, elle attendit le soir, sur la place des Victoires, l'ancien cuisinier devenu ténor, et voulut l'obliger de mettre l'épée à la main. Sur son refus, elle le roua de coups de canne et lui prit sa montre et sa tabatière. Dumesnil, qui n'avait pas reconnu la demoiselle, se vanta le lendemain au théâtre d'avoir vaillamment fait tête à trois voleurs. « Tu en as menti, lui dit la Maupin. C'est moi seule qui t'ai bâtonné, et, pour preuve, voici ta montre et ta tabatière que

je te rends. » Mademoiselle Maupin quitta le théâtre en 1705, après avoir créé le rôle de Clorinde dans le *Tancrède* de Campra, en 1702, et celui de Diane dans le prologue de l'*Iphigénie* de Destouches et Campra, en 1704.

Les costumes et les décors en usage à l'Opéra, vers la fin du dix-septième siècle, étaient d'un goût beaucoup plus tourmenté que ceux employés dans les spectacles de la cour pendant la jeunesse de Louis XIV. Les arrangements de costumes antiques des premiers jours du règne avaient au moins conservé de l'élégance et de la distinction. L'immensité des perruques et l'abus des panaches détruisaient pourtant toute illusion. Le Roland de 1685 portait un tonnelet, c'est-à-dire une espèce de panier comme les prêtres de Bacchus dans *Atys ;* Amadis s'affublait de manches brodées d'or avec lambrequins ; il se chaussait de brodequins de soie à boutons d'émeraude, et sur sa vaste perruque se balançait un casque volumineux, surmonté d'une chenille rouge et blanche.

Quand on reprit l'*Andromède* de Corneille, le rôle de Pégase fut joué par un vrai cheval qui

faisait dans le vide tous les mouvements qu'il aurait pu faire sur le plancher. On obtenait ce résultat en le laissant jeûner tout un jour et en faisant vanner de l'avoine dans la coulisse pendant son voyage aérien. (Voyez à ce sujet le *Mercure de France* de 1682.) Les Grecs et les Romains de l'Opéra et les dieux, aussi bien que les paladins, exécutaient le mouvement du chapeau emplumé qu'ils faisaient passer de leur tête sous leur bras aux grands applaudissements du public. En somme, soit que le goût se fût déjà perverti, soit que l'argent manquât, les choses se passaient moins bien au Palais-Royal qu'aux Tuileries ou à Saint-Germain. Du sein de ce chaos sort enfin comme un météore, un compositeur d'un haut mérite, Jean-Philippe Rameau, né à Dijon, le 2 septembre 1683. Avant d'aborder l'histoire de cette époque, disons d'abord un mot de la situation administrative faite à l'Opéra par les priviléges et règlements au dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième.

III

LES PRIVILÉGES ET LES RÈGLEMENTS DE L'OPÉRA

Dans la période qui s'écoula depuis le premier privilége de Perrin jusqu'à la mort de Louis XIV, le Roi établit par lettres patentes, priviléges et règlements, les droits et les devoirs de l'Académie royale de musique qu'il avait créée. Il déclare, d'abord, dans sa lettre de 1669, que les « gentils-hommes, damoiselles et autres personnes pourront chanter à l'Opéra sans que pour cela ils dérogent au titre de noblesse. »

Le privilége de Lulli, daté de 1672, fait « inhibition et défense à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, d'entrer au théâtre sans payer, comme aussi de faire chanter aucune pièce entière en musique sans la permission par écrit du dit sieur Lulli, à peine de dix mille livres d'amende et de confiscation. » Cette

même année 1772, le lieutenant de police La Reynie, par ordre du Roi, fait cesser les représentations que Sourdéac et Cambert avaient continué de donner à leur théâtre de la rue des Fossés de Nesles, en vertu de l'ancien privilége de Perrin. Une autre lettre de 1712 introduit dans la nouvelle institution « un inspecteur général sur la régie de l'Académie » avec 4,000 livres d'appointements à prendre sur le produit de la dite Académie. Une ordonnance de 1714 vient ensuite ajouter aux fonctions d'inspecteur général deux places de simples inspecteurs, et, le 2 décembre 1715, le Régent commet le duc d'Antin, puis le sieur de Landivisiau, maître des requêtes, « pour avoir connaissance de tout ce qui concerne la police et la régie de l'Opéra sous les ordres du ministre d'État ayant le département de la maison de Sa Majesté. »

Soucieux de la gloire de l'institution royale, le règlement de 1713 prescrivait au directeur Francine, « de choisir les meilleurs sujets tant pour la voix que pour la danse et pour les instruments. Aucun sujet n'était reçu sans l'approbation de l'inspecteur général. Ce règlement établissait, en



Melle DE CAMARGO

outre, une école de musique, une école de danse et une école d'instruments où les élèves étaient reçus gratuitement. C'était l'embryon de notre Conservatoire. Le même règlement déclare encore que les acteurs sont tenus d'accepter tous les rôles et entrées qui leur sont distribués en premier ou en double ; il institue un fonds de quinze mille livres pour être distribué en gratifications et un autre fonds pour la caisse des pensions. Il règle les droits des auteurs à raison de deux cents livres à partager entre le poète et le musicien pendant les dix premières représentations, et à cent livres pour chacune des vingt représentations suivantes, « pourvu toutefois que les dites pièces soient jouées sans interruption. » Ne pourront entrer sur le théâtre que ceux qui sont absolument nécessaires pour le service du spectacle.

L'État annexé à ce règlement fixe le budget normal du personnel des artistes à 65,050 livres par année ; l'orchestre, composé de quarante-sept exécutants, au lieu de vingt qu'il avait d'abord, entre dans ce chiffre pour 20,150 livres, y compris le batteur de mesure qui reçoit 1,000 livres

d'appointements. Les premiers sujets n'ont que 1500 livres et les seconds sujets 1200. Les chœurs comptent vingt-deux hommes et douze femmes à 400 livres par personne.

L'article 12 du règlement de 1714 permet au compositeur d'un ouvrage de diriger seul ses répétitions et de battre la mesure même dans les représentations. L'article 21 dispose que « tous les acteurs et actrices, à l'exception de ceux et de celles qui occuperont les huit premiers rôles, seront obligés de servir dans les chœurs et d'y chanter, lors même qu'ils seront chargés de quelques petits rôles, après l'exécution desquels ils reprendront leur place ordinaire. » Les doubles sont obligés d'assister à toutes les représentations. L'article 32 décide que l'Opéra commencera à cinq heures un quart. Le spectacle finira vers neuf heures.

Le règlement du régent Philippe d'Orléans, en date du 2 décembre 1715, vient confirmer les lettres patentes de 1713, permettant à l'Académie royale de donner des bals publics. On payait à ces bals 6 livres par place et 48 livres par loge, les secondes comme les premières. L'Opéra

jouait à cette époque les mardis, vendredis et dimanches, et les jeudis depuis la Saint-Martin jusqu'au dimanche de la Passion exclusivement. A cette date il fermait jusqu'au mardi de la *Quasimodo*, c'est-à-dire pendant vingt-trois jours. En 1725, un privilége du Roi accorda à Philidor, compositeur ordinaire de la musique de la chapelle de Sa Majesté, le droit de donner des concerts-spirituels aux Tuileries, « à la charge que ce concert dépendrait toujours de l'Opéra et que Philidor paierait à cet établissement une somme annuelle de 6,000 livres. » Le nombre des concerts-spirituels était fixé à vingt-quatre par an.

Les règlements nouveaux, édictés sous Louis XVI, sous l'Empire et sous la Restauration, ont laissé en vigueur ceux de Louis XIV et de Louis XV. On n'y a guère changé que le chiffre des sommes et le nombre des exécutants. Sous l'Empire, les appointements des premiers sujets étaient uniformément de 10,000 francs, sans compter les feux et les gratifications. Sous la Restauration, il n'y eut plus de maximum fixé et l'on traita directement avec les artistes, comme

on le fait aujourd'hui, selon la valeur qu'on leur attribuait.

Les gros appointements, amenés par la concurrence des théâtres italiens, sont un fait tout moderne. Adolphe Nourrit, mademoiselle Taglioni, mademoiselle Falcon ne recevaient que 30,000 francs chacun au temps de leur plus grande vogue. Madame Damoreau fut la seule qui touchât 50,000 francs, parce qu'elle appartenait à la scène italienne. Le droit des auteurs fut porté de 200 francs à 500 pendant quarante représentations ; à la quarante-unième, il retournait au chiffre de 200 francs, mais l'auteur recevait une pension. Cette pension fut supprimée par le roi Louis-Philippe, qui maintint néanmoins la retenue de 300 francs. Ce fut le second Empire qui rendit au poëte et au musicien leur droit fixe de 500 francs sur la demande du directeur de l'Opéra, auteur de ce volume.





CHAPITRE II

ÉPOQUE DE RAMEAU

I

RAMEAU ET SES ŒUVRES DRAMATIQUES



La Poupelinière (et non la Popelinière) était un fermier général qui recevait à ses fêtes toutes les célébrités de la Cour et de la ville. Son hôtel était situé place Vendôme, nº 8. Il avait un second hôtel à Passy où l'on se réunissait l'été. Dans ces demeures princières, meublées

d'objets d'art de toute espèce, les plus grands seigneurs coudoyaient les savants et les artistes. On comptait parmi les familiers : Vaucanson, les peintres Van Loo et Latour, Collé, Marmontel et les virtuoses que l'amphitryon de la finance logeait et hébergeait. Il y avait dans chacune de ces deux résidences un joli petit théâtre où l'on jouait les pièces égrillardes de Collé, *la Tête à perruque*, *la Vérité dans le vin*, et d'autres comédies écrites par le maître du lieu, lequel se piquait de littérature. La Poupelinière a composé quelques romans, des chansons et un livre anacréontique des plus curieux, intitulé : *Tableau des mœurs du temps dans les différents âges de la vie.*—Un exemplaire unique de ce dernier ouvrage tiré pour le célèbre financier et orné d'une suite de gouaches charmantes, est aujourd'hui la propriété d'un bibliophile anglais de mes amis, M. Hankey, qui possède aussi le manuscrit du *Théâtre d'amour*, dont nous parlerons plus loin.

C'est chez La Poupelinière que se produisit Rameau. Rameau, déjà connu par son *Traité d'harmonie*, publié en 1722, et par son *Système de musique didactique,* contenant la théorie de

la basse fondamentale, ainsi que par ses compositions pour le clavecin et pour l'orgue, avait quitté la ville de Clermont en Auvergne, où il remplissait les fonctions d'organiste, et il était venu à Paris en quête d'un auteur qui voulût bien lui confier un poëme d'opéra.

Piron, Dijonnais comme Rameau, présenta son compatriote à La Poupelinière. Celui-ci le donna pour maître de clavecin à sa femme et lui fit promettre un libretto par l'abbé Pellegrin, l'auteur famélique de qui l'on a dit :

Le matin catholique et le soir idolâtre;
Il dîne de l'autel et soupe du théâtre.

L'abbé s'exécuta, n'osant manquer de parole au fermier général dont la bourse lui venait souvent en aide, mais il exigea du musicien provincial un billet lui garantissant, en cas d'insuccès, cinq cents livres pour le récompenser de sa peine. Cet ouvrage intitulé : *Hippolyte et Aricie*, tragédie-opéra avec prologue, n'était autre chose qu'un arrangement de la *Phèdre* de Racine. A l'audition, chez La Poupelinière, l'abbé, transporté d'aise, courut embrasser son musicien et

déchira le billet souscrit en disant qu'il n'avait pas besoin d'autre garantie que les morceaux qu'il venait d'admirer.

A cette époque, en 1733, Rameau comptait déjà cinquante ans d'âge et il n'avait pu faire exécuter encore que quelques airs de danse et quelques morceaux de chant à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent. Son ami Piron les avait intercalés dans ses petites comédies à ariettes intitulées *la Rose, l'Enlèvement d'Arlequin*, *l'Endriaque, le Faux Prophète.*

La tragédie-opéra avec prologue, de Pellegrin et Rameau, fut représentée à l'Academie royale le 1er octobre 1733. Elle ne réussit pas à sa première apparition. Après quelques représentations on distingua pourtant dans *Hippolyte et Aricie* des chœurs puissants d'une harmonie nouvelle, de jolis airs et, entre autres, le rondeau : « A l'amour rendez les armes. »

Un parti se forma pour défendre le novateur, mais le parti adverse fut le plus nombreux et le plus fort. Les opposants se montrèrent indignés qu'un inconnu osât entreprendre de corriger Lulli. Parmi les musiciens, Campra seul loua le

talent de son confrère et il dit au prince de Conti : « Il y a dans cet ouvrage de quoi faire dix opéras. Cet homme nous éclipsera tous. » Rameau se laissa un instant abattre par l'hostilité qu'il voyait se dresser contre lui et il fut sur le point de retourner à son orgue et à ses ouvrages didactiques. Il bataillait depuis longtemps contre les théoriciens, mais une lutte avec le public lui semblait impossible à soutenir. Pourtant, deux ans plus tard, le 23 août 1735, l'Académie royale représentait son opéra-ballet : *les Indes galantes*, composé de trois entrées et d'un prologue. Les airs de chant et les airs de danse de cette nouvelle œuvre obtinrent la chaleureuse approbation de l'auditoire. Le succès grandit tellement que l'auteur dut ajouter, l'année suivante, à sa pièce, une quatrième entrée intitulée : « Les Sauvages ». L'acte des Incas, qui formait la seconde entrée, alla aux nues. On admira la majestueuse allure de l'air : « Clair flambeau du monde » et la belle harmonie du morceau : « Brillant soleil ». Le divertissement des Fleurs (la troisième entrée) fut très applaudi, et l'enthousiasme provoqué par la nouvelle entrée des Sauvages, qui dépassa

l'effet des autres, établit sur une base sérieuse la renommée du compositeur.

En 1737 parut *Castor et Pollux*, tragédie lyrique en cinq actes avec prologue. L'air de Thelaïre : « Tristes apprêts, pâles flambeaux » fait encore partie aujourd'hui du programme du Conservatoire. On applaudit à outrance, dans l'origine et aux diverses reprises de la pièce, plusieurs airs, entre autres le menuet : « Dans ces doux asiles », le chœur : « Que tout gémisse », et, au quatrième acte, la scène des démons. Le cri déchirant de Castor : « Je sens trembler la terre, arrête, Dieu vengeur ! » fit toujours éclater la salle en bravos. On représenta *Castor et Pollux* jusqu'à la fin du siècle. *Dardanus*, *Pygmalion*, *Platée ou Junon jalouse*, opéra qui renferme des airs de danse charmants, passe-pieds, musettes, tambourins et menuets ; *Zaïs*, opéra-ballet fantastique ; *Zoroastre*, tragédie lyrique en cinq actes, ouvrage où Rameau déploya toute sa puissance harmonique, témoignent de la fécondité, de la prodigieuse variété de ce génie infatigable.

Zoroastre, représenté en 1749, contient un

quatrième acte qui passe pour l'une des plus belles créations de l'auteur de *Castor et Pollux*. Le chœur des Mages est resté célèbre. Les airs de danse ont une vivacité et un charme sans pareil.

Après *la Guirlande ou les Fleurs enchantées*, après *Acanthe et Céphise* ou *la Sympathie*, pastorale héroïque en trois actes, composée à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne, Rameau donna encore trois ballets, *Lysis et Délie*, *Daphnis et Églé*, *les Surprises de l'Amour*, et il termina sa carrière dramatique, à l'âge de soixante-douze ans, par un opéra-ballet : *les Paladins*. La pièce ne réussit pas. Le vieux musicien prétendit qu'on avait cessé trop tôt de la jouer, et que la poire n'était pas mûre. Une de ses chanteuses lui répondit : « Cela ne l'a pourtant pas empêché de tomber. »

Rameau mourut à quatre-vingt-deux ans, avec le titre de compositeur du cabinet du roi et le cordon de Saint-Michel, que lui avait donné Louis XV. Rameau était aussi long et aussi décharné que Lulli était gros et trapu. Il n'aimait pas le monde et se promenait toujours seul, sous

les arbres du Palais-Royal, livré à ses méditations et à ses calculs.

A prendre dans leur ensemble les ouvrages dramatiques de ce grand artiste, il demeure évident tout d'abord que l'on se trouve en face d'un musicien plus profond que ne l'était Lulli, et pourtant la renommée du maître dijonnais n'égala pas celle du Florentin. Rameau n'avait pas, comme Lulli, étudié la musique des Italiens, ce qui lui fit dire à l'abbé Arnaud, quand la troupe de Bambini vint de Turin à Paris pour faire entendre les chefs-d'œuvre transalpins : « Si j'avais trente ans de moins, j'irais en Italie et Pergolèse deviendrait mon modèle. » L'un des torts de Rameau fut de travailler toujours sur de mauvais livrets. Avec Fuselier, Mondorge, Labruère, Cahusac, Lamothe, il était difficile de traverser les âges. Les poésies de Quinault, au contraire, ont beaucoup aidé à faire vivre les ouvrages de Lulli.

Rameau est plein de nouveauté dans ses harmonies, et dans la coupe de ses morceaux il a des rythmes variés, il module hardiment ; ses chœurs sont nourris et colorés, ses airs de danse

sont surtout empreints d'une couleur originale. Il arrive par instants au mouvement dramatique et à l'expression passionnée, mais souvent il reste guindé, monotone et par trop solennel. Chabanon, qui écrivit son éloge en 1764, comme membre de l'Académie des inscriptions, dit, non sans raison : « Le vice du vocal français et de notre opéra en général est le récitatif, tel que nous l'avons, espèce de monstre amphibie, moitié chant, moitié déclamation, et n'étant pourtant ni l'un ni l'autre. » Aujourd'hui, comme au temps de Chabanon, ce monstre amphibie, qui n'est ni chant ni déclamation, n'a pas cessé d'attrister la musique française.

II

LA TROUPE CHANTANTE ET DANSANTE DE L'OPÉRA A L'ÉPOQUE DE RAMEAU

Lorsqu'en 1733, Rameau donna son premier opéra, *Hippolyte et Aricie*, la belle mademoiselle Desmâtins, mesdemoiselles Fanchon Moreau et Maupin, qui avaient succédé à mademoiselle Le Rochois dans les premiers rôles, ne faisaient plus partie du personnel de l'Opéra. Fanchon Moreau avait épousé, en 1708, un officier de la maison du roi, M. de Villiers, après avoir fait une courte station dans un couvent; les deux autres avaient cessé de vivre en 1720. Mademoiselle Journet, renommée pour l'expression de son jeu et pour la beauté de ses yeux, s'était retirée vers la même époque, laissant après elle un portrait de Raoux, qui la reproduit dans le rôle d'Iphigénie.

Marie Antier, admise à l'Académie royale, en 1711, y resta jusqu'en 1741, mais je ne vois pas son nom figurer dans les distributions des pièces de Rameau. C'était pourtant une élève de mademoiselle Le Rochois, possédant, dit un auteur du temps, « une voix admirable, une taille élevée et bien prise, une physionomie noble, fine et imposante, telle qu'il convient dans les rôles de princesse, de magicienne et de divinité. » Marie Antier avait paru dans les divertissements du roi à Rambouillet, et « elle avait eu l'honneur de représenter les premiers rôles chantés dans tous les ballets où le roi avait dansé à Paris, en son château des Tuileries, comme dans le ballet de *Cardenio*, au mois de novembre 1720, et dans celui des *Éléments*, le 22 décembre 1722. » On voit par ce détail que le roi Louis XV, né en 1710, avait, comme Louis XIII et Louis XIV, commencé de bonne heure l'apprentissage de la danse et les exhibitions chorégraphiques.

Les chanteuses préférées de Rameau furent mesdemoiselles Pelissier et Marie de Fel, qu'il estimait au-dessus de mademoiselle Lemaure, malgré la célébrité de cette capricieuse artiste.

Mademoiselle Lemaure se faisait mettre au For-l'Évêque pour la façon incroyable dont elle abusait de sa popularité, manquant les répétitions et quittant la scène, quelquefois avant d'avoir terminé son rôle. Mademoiselle Pelissier, femme de l'entrepreneur de l'Opéra de Rouen, grande et belle personne, « fut pour le genre léger et gracieux ce que la demoiselle Lemaure était pour le noble et le pathétique. » Voltaire les associe dans un vers où il dit :

Pelissier pour son art, Lemaure pour sa voix.

Mademoiselle Pelissier joua, en 1739, le rôle d'Iphise, dans le *Dardanus* de Rameau. Mademoiselle de Fel représentait une Phrygienne et l'un des songes dans le même ouvrage. Dans le *Zoroastre* du même maître, elle créa le rôle d'Amélite, *héritière présomptive du trône de la Bactriane.* Les *prime donne*, qualifiées alors d'*actrices récitantes*, comptaient dans leurs rangs : mesdemoiselles Chevalier, Romainville, Coupée, Chefdeville, Dubois et Davaux. Mademoiselle Chevalier, qui épousa Duhamel, inten-

dant du duc de Richelieu, avait remplacé mademoiselle Petitpas dans l'emploi de chanteuse à *roulements* ou à roulades.

L'emploi des hautes-contre était tenu en chef par Jéliotte, comédien petit maître que décrit ainsi madame d'Épinay dans ses Mémoires : « Il cause très bien, il a de grands airs sans être fat; il a seulement le ton au-dessus de son état; je suis persuadée qu'il le ferait oublier s'il n'était forcé de l'afficher trois fois par semaine. » Jéliotte joua dans le *Dardanus* et dans le *Zoroastre* de Rameau. Il avait succédé à Tribou, qui lui-même avait succédé à Muraire. Les autres hautes-contre se nommaient Delacour, Poirier, Pillot et Langlois.

Chassé, la basse-taille, avait quitté l'armée où, en sa qualité de gentilhomme, il servait comme officier, et il était entré à l'Opéra en 1728. Chassé fit oublier Thévenard et fut à son tour éclipsé par Larrivée, qui débuta dans *Castor et Pollux*. Larrivée était un garçon perruquier, possesseur d'une superbe voix, que le directeur Rebel avait distinguée, un jour qu'il l'accommodait dans sa boutique. Chéron avait alors la

4

charge de batteur de mesure, Levavasseur et Chapotin, celle de maîtres de chant.

Le personnel de la danse, très brillant dans cette période, produisit quatre admirables artistes : Mesdemoiselles de Camargo et Sallé, le *grand* Dupré et le *beau* Vestris. Dorat a célébré dans ses vers le *grand* Dupré et le *beau* Vestris (Gaëtan), le premier de sa race qui se mettait pour le mérite et la célébrité sur le rang de Voltaire et de Frédéric de Prusse. Le beau Vestris (Vestri de son nom florentin) débuta en 1748, mais il dansa à l'Opéra jusqu'en 1800. Il appartient donc plutôt à la période suivante, où nous le retrouverons. Vestris rendit à l'Opéra le service de supprimer les masques dont la tradition voulait que les danseurs se couvrissent le visage. Les démons dansants étaient uniformément couleur de feu, tandis que les démons chantants gardaient leur teint naturel. Les dieux marins, les tritons, les fleuves et les ondins prenaient des figures vert-pré s'ils appartenaient à la danse.

Quant aux costumes, la tradition voulait que l'on coupât sur le même patron les vêtements

des rois, des bergers, des jeux et des ris, des vents, des feux, des songes et des grands-prêtres. Ils ne différaient que par la couleur et par les oripeaux.

Les sujets du chant et de la danse jouaient les fleuves avec habit-veste et culotte de couleur verte et portaient sur la tête un tricorne avec un plumet de roseaux. Ils étaient enguirlandés de roses et ornés de perruques poudrées à frimats. Jéliotte, en 1765, représentant un plaisir dans l'opéra des *Grâces*, porte une perruque blanche, surmontée de plumes. Zéphire se coiffe d'un bonnet doré à panaches. Il a des roses à ses jarretières et à ses souliers et des castagnettes aux mains. Mademoiselle Luzy, rôle de l'Amour dans *Églé*, était demi-nue, vêtue seulement de guirlandes de fleurs entrelacées. Le mauvais goût avait fait de grands progrès depuis la fin du règne de Louis XIV. Noverre critique à bon droit, dans ses *Lettres sur les arts imitateurs*, ces *tonnelets* raides qui, dans certaines positions de la danse, plaçaient la hanche à l'épaule, et les paniers ridicules des danseuses, qui gênaient tous leurs mouvements. Chassé se débarrassa le premier

des *tonnelets*, comme mademoiselle Sallé s'affranchit de l'usage des paniers.

C'est mademoiselle Sallé qui inventa le ballet d'action. Elle en fit l'essai à Londres au théâtre de Covent-Garden, où elle joua dans *Ariane* et dans *Pygmalion*. Son succès fut tel que le bénéfice donné à son profit lui rapporta 200,000 fr. Quand elle revint à Paris, il lui fut impossible de faire représenter ses ballets d'action à l'Académie royale. La routine s'opposait à cette tentative. Elle porta son *Pygmalion* à la Comédie-Italienne, où il obtint un succès de vogue.

Mademoiselle Sallé, belle et d'une élégance suprême, possédait un esprit réfléchi et inventif. Elle avait introduit dans la passacaille de *l'Europe galante* un pas épisodique qui déchaîna l'enthousiasme. Cahusac fait ainsi la description de ce pas. « Sallé paraissait au milieu de ses rivales avec les grâces et les désirs d'une jeune odalisque qui a des desseins sur le cœur de son maître. Sa danse était formée de toutes les jolies attitudes qui peuvent peindre une pareille passion. Elle l'animait par degrés. On la voyait flottant tour à tour entre la crainte et l'espérance; mais

au moment où le Sultan donne le mouchoir à la sultane favorite, son visage, ses regards, tout son maintien prenait rapidement une forme nouvelle. Elle sortait de scène avec cette espèce de désespoir des âmes vives et tendres qui ne s'exprime que par excès d'accablement. »

Noverre dit à son tour : « On n'a point oublié l'expression naïve de mademoiselle Sallé. Ses grâces sont toujours présentes et la minauderie des danseuses de ce genre n'a pu éclipser cette noblesse et cette simplicité harmonique des mouvements tendres et voluptueux, mais toujours décents de cette charmante danseuse. » Et plus loin il ajoute : « Elle ne possédait ni le brillant ni les difficultés qui règnent dans la danse de nos jours, mais elle remplaçait ce clinquant par des grâces simples et touchantes. Sa danse voluptueuse était exécutée avec autant de finesse que de légèreté. Ce n'était point par bonds et par gambades qu'elle allait au cœur. » Mademoiselle Sallé, d'après ces témoignages, était donc plutôt une mime accomplie et une danseuse élégante et poétique qu'une danseuse d'élévation.

Marie-Anne Cupis de Camargo appartenait à

l'école contraire. Voltaire lui dit quelque part en la comparant à Sallé :

Les nymphes sautent comme vous,
Et les grâces dansent comme elle.

« Les jetés battus, la royale, l'entrechat coupé sans frottements, écrit un contemporain, tous ces temps aujourd'hui rayés du catalogue de la danse, la Camargo les exécutait avec une extrême facilité. Elle ne dansait que des airs vifs. » L'exécution de madame Montessu me paraît rappeler assez bien le genre de la Camargo en tenant compte naturellement de la différence des dessins chorégraphiques pratiqués aux deux époques. Camargo avait pris des leçons de mademoiselle Prévost, qui fut l'étoile de la Régence. Elle débuta à l'Opéra en 1726, en sortit en 1734, y fit une rentrée en 1740 et se retira définitivement en 1751. Elle était originaire d'une noble famille romaine, qui avait donné un cardinal à l'Eglise sous le pontificat de Léon X. Lorsqu'elle eut débuté par un pas de deux avec mademoiselle Prévost, dans *les Caractères de la danse*, le profes-

seur devint jaloux de son élève et s'efforça vainement d'entraver sa carrière en la faisant reléguer dans les rôles secondaires; mais, profitant un soir de l'indisposition de Dumoulin, qui devait danser un pas seul, Camargo s'élança sur la scène et improvisa un pas qui la classa du premier coup. Les galanteries de la demoiselle commencèrent par une aventure étrange. Elle et sa sœur furent enlevées par le comte de Melun. Elle avait dix-huit ans et sa sœur en avait treize. Le père adressa une plainte au cardinal de Fleury, arguant de sa qualité de gentilhomme, prouvant seize quartiers de noblesse et demandant que l'aînée de ses filles fût épousée sur l'heure. L'affaire n'eut pas de suite. Camargo fut la maîtresse en titre du comte de Clermont, prince du sang, sur lequel elle exerça quelque temps une grande influence. En 1749, à l'âge de trente-neuf ans, deux ans avant de prendre sa retraite, elle créait encore un pas dans le *Zoroastre* de Rameau. Les demoiselles Lyonnais, Lany et Carville se partagèrent ses rôles. La première de ces artistes mimait avec talent le rôle de la Haine dans *Zoroastre;* elle fut la première femme qui se risqua

dans la *gargouillade* réservée d'ordinaire aux démons et aux comiques. C'est dans ce même temps que Dupré ornait la *gaillarde* d'un *tortillé*, cet agrément tant reproché à la vieille chorégraphie de Louis XIV; « mais ce tortillé était si bien fait, le jeu des articulations était si doux et si liant, dit un contemporain, que ce pas fait d'une seule pièce avait beaucoup d'élégance et préparait agréablement le pas *tombé*. »

Un danseur médiocre de cette période, Marcel, prit, vers 1740, une grande position dans le monde de la Cour, en donnant aux dames et aux seigneurs des leçons de maintien. Il se tenait assis dans un vaste salon orné de glaces. Chacun entrait, venait le saluer selon les règles de l'art et allait ensuite vers la cheminée jeter son écu de six livres dans un vase placé à cet effet sur la tablette. Les révérences de présentation à la cour et les menuets lui étaient payés trois cents francs. Il apprenait aussi aux dames à rejeter d'un coup de talon la longue traîne de leur robe sans que le buste se déplaçât. Il dit un jour à une duchesse : « Vous venez de faire la révérence comme une servante, vous venez de vous

présenter en poissarde de la halle. Quittez, madame, ce maintien délabré, recommencez votre révérence, n'oubliez jamais vos titres de noblesse et qu'ils vous accompagnent dans vos moindres actions. »

III

LA GUERRE DES BOUFFONS. — INTERRÈGNE DE RAMEAU A GLUCK

Rousselet, entrepreneur du théâtre de Rouen, signe un contrat avec le signor Bambini, qui lui amène de Turin une troupe de chanteurs italiens. L'Académie de musique réclame en vertu de son privilége, le roi rompt le contrat, et ce fait conduit à Paris la troupe nomade, qui, se souvenant des représentations productives du cardinal Mazarin, rêve de les renouveler à son profit. Par un bizarre coup du sort, c'est à l'Académie royale que débute la compagnie italienne

du signor Bambini. Ce début, par *la Serva padrona* de Pergolèse, est toute une révolution pour le public, ennuyé des solennels accents de la tragédie lyrique. Paris se divise en deux partis : l'un défend la musique française, et son état-major se groupe sous la loge du roi ; l'autre, composé des littérateurs influents et de tous les amateurs de nouveauté, a ses chefs sous la loge de la reine, d'où naissent ces appellations de *coin de la reine* et *coin du roi.*

La troupe italienne est acclamée par la foule, non pour son mérite, mais pour celui de Pergolèse. Elle compte dans ses rangs une seule virtuose vraiment digne de ce nom, la signora Tonelli. Les demoiselles Rossi et Lazzari sont médiocres. Les signori Manelli, Lazzari, Cosini et Guerrieri chantent avec aisance, mais sans virtuosité. Les pièces françaises baissent à vue d'œil; les pièces italiennes font fureur. *Eglé*, *le Sylphe*, *Pygmalion,* tombent à rien. Rameau lui-même est déserté. Cette révolution s'accomplit dans la soirée du 2 août 1752.

Les Lullistes et les Ramistes se coalisèrent pour combattre les Italiens, quitte à se reprendre

aux cheveux après la défaite de l'ennemi commun. Le roi Louis XV et madame de Pompadour combattaient sous l'étendard national. Jean-Jacques Rousseau, Grimm, Diderot, le baron d'Holbach étaient pour le coin de la reine, et portaient aux nues la musique italienne. Cazotte, Fréron, Travenol, l'abbé Laugier et Rameau lui-même écrivaient des brochures contre l'innovation sacrilége en invoquant la mémoire du grand Lulli.

Jean-Jacques Rousseau, tout à coup, met le feu aux poudres par sa fameuse lettre sur la musique française, qui déchaîne contre lui une meute enragée de pamphlétaires. Parmi ceux-ci, se distingue un officier de gendarmes, Coste d'Arnabat, qui, dans un factum intitulé *les Doutes d'un Pyrrhonien,* injurie le philosophe de Genève de la façon la plus violente. « Les Français, avait dit l'auteur de *la Nouvelle Héloïse*, n'ont point de musique, ils n'en peuvent avoir, ou si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. Il faut, ajoute-t-il, des Jéliotte et des Fel pour chanter la musique française, mais toute voix est bonne pour l'italienne, parce que

les beautés du chant italien sont dans la musique même. »

L'abbé Laugier répondit à Rousseau avec un calme relatif, avouant que Lulli était passé de mode, mais que c'était plutôt la faute du temps que celle du grand artiste, dont personne ne pouvait nier le génie. Fréron écrivit des lettres d'une extrême crudité. Grimm, dans son *Petit Prophète de Bœmischroda*, prédit aux Parisiens que lorsqu'ils auront entendu pendant trois mois la musique de Pergolèse, ils ne pourront plus supporter la monotonie de leur ehant qu'ils appellent récitatif, et que lui il appelle plain-chant. *Le correcteur des Bouffons* renvoie les Italiens à la Foire et demande au roi leur expulsion. Les Italiens jouèrent douze ouvrages en vogue, de Pergolèse, de Latilla, de Cocchi, de Rinaldo di Capua, de Jomelli, de Ciampi et de Leo, du 1er août 1752 jusqu'à leur départ, en 1754.

Le 9 janvier 1753, la cabale, menée par madame de Pompadour, avait fait un succès retentissant à une nouvelle pastorale héroïque de Mondonville, intitulée *Titon et l'Aurore*. On essaya de prouver au public que l'auteur d'*Isbé*

et du *Carnaval du Parnasse* s'était surpassé dans sa nouvelle œuvre. La pièce avait été montée avec luxe ; elle était interprétée par Chassé, Jéliotte, mesdemoiselles de Fel, Coupée et Chevalier, pour le chant, et pour la danse par Dupré et Vestris. Cette représentation fut un succès par ordre. Le parterre était émaillé de soldats ; les suspects n'avaient trouvé de places que dans les corridors. De quart d'heure en quart d'heure, M. d'Argenson envoyait au roi des courriers pour le tenir au courant de la bataille.

Le départ des bouffons rendit l'Académie royale à la solennité ennuyeuse et au plain-chant des compositeurs dits nationaux. Pergolèse, Jomelli et Leo avaient pourtant, comme on le dit alors, *débouché* les oreilles de la partie intelligente de nos compatriotes et l'opéra-comique était né. La mélodie facile et naturelle allait se produire chez nous avec Dauvergne, Duni, Monsigny et Grétry.

Le plus brillant épisode de l'interrègne qui sépare Rameau de Gluck est certainement l'apparition du *Devin du village* de J.-J. Rousseau, joué à Paris le 1er mars 1753, trois mois après

Titon et l'Aurore, et pendant le succès des Italiens. Ce petit opéra naïf fut représenté d'abord à Fontainebleau sur le théâtre de la Cour. Jéliotte faisait Colin; mademoiselle de Fel, Colette; Cuvillier, le Devin. — Madame de Pompadour raffolait du rôle de Colette qu'elle joua sur son petit théâtre de Versailles. Lorsque Gluck entendit *le Devin*, il dit à son élève Salieri : « Nous aurions fait autrement et nous aurions peut-être eu tort. »

Après le départ de la troupe italienne, l'Opéra reprit *Atys* avec un luxe inusité pour honorer la mémoire de Lulli. Jéliotte se retira de la scène en 1755. Sophie Arnould, qui devait être l'Iphigénie et l'Eurydice de Gluck, débuta le 15 décembre 1757, à l'âge de dix-sept ans.

La salle du Palais-Royal fut détruite par un incendie, le 6 avril 1763. L'Opéra l'occupait depuis quatre-vingt-dix ans. La troupe et les employés du théâtre reçurent leurs appointements pendant la fermeture, et, le 24 janvier 1764, l'Académie royale occupait, aux Tuileries, l'ancienne salle des Machines réduite et restaurée par Soufflot. Cette salle des Machines, qui avait

servi aux spectacles de la Cour, au temps de Louis XIV, était tellement vaste que l'emplacement seul de la scène suffit à contenir à la fois la scène et la salle du nouveau théâtre. L'Opéra reprit possession de la nouvelle salle du Palais-Royal le 26 janvier 1770. Cette seconde salle du Palais-Royal était l'œuvre de l'architecte Moreau. Sa réédification avait coûté plus de deux millions. Elle comptait quatre rangs de loges et un amphithéâtre. Le public, pour la première fois, y trouvait un foyer. Ce foyer donnait sur la rue Saint-Honoré. La nouvelle salle du Palais-Royal ne devait pas avoir une aussi longue existence que la première, car l'incendie la détruisit après onze années, en 1781.





Melle SOPHIE ARNOULD



CHAPITRE III

ÉPOQUE DE GLUCK & DE PICCINNI

I

GUERRE DES GLUCKISTES ET DES PICCINNISTES



E 1er octobre 1772, le *Mercure de France* publiait une lettre anonyme datée de Vienne, annonçant qu'un grand compositeur allemand, inconnu à Paris, M. le chevalier Gluck, venait de terminer un opéra français intitulé *Iphigénie en Aulide,* et que le directeur de l'Aca-

démie royale, pour réparer ses pertes, n'avait rien de mieux à faire que d'aller le lui demander. On sollicitait, en même temps, la protection de madame la dauphine Marie-Antoinette, dont le chevalier avait été le maître de clavecin à Vienne, afin qu'elle activât la négociation. La lettre du *Mercure* et les secrètes démarches auprès de la dauphine, qui étaient l'œuvre du grand compositeur et de son collaborateur, le bailly du Rollet, obtinrent un plein succès, et *Iphigénie en Aulide* fut représentée à Paris le 17 avril 1774.

L'arrivée de Gluck à Paris divisa les amateurs de musique en trois camps au lieu de deux, les Lullistes et les Ramistes réunis, les Italiens et les partisans du compositeur allemand. Lorsqu'avec tout le monde, je nomme le chevalier Gluck un compositeur allemand, je dois convenir qu'il pourrait tout aussi bien être réclamé par l'Italie. Gluck avait fait son éducation musicale avec l'organiste italien Sammartini qui lui avait donné quatre années de leçons. Il avait fait représenter successivement, en Italie, une série d'opéras écrits dans le style italien du temps et sur des paroles italiennes : à Milan, en 1741, *Artaserse ;*

à Venise, en 1742, *Demetrio;* à Milan, la même année, *Demofonte;* à Crémone, *Artamene;* à Milan, en 1743, *Siface;* à Turin, en 1744, *Alessandro nelle Indie;* à Londres, en 1745, *la Caduta de' Giganti;* puis, sur le théâtre de Vienne, trois autres opéras italiens : *Semiramide riconosciuta*, *Orfeo* et *Alceste*. J'en passe et des plus italiens.

Le chevalier Gluck comptait soixante ans quand il nous apporta son *Iphigénie en Aulide* dont le poème avait été arrangé, d'après Racine, par le bailly du Rollet, chevalier de Malte, attaché à notre ambassade de Vienne.

Iphigénie en Aulide arrivant après l'*Amadis* de Delaborde, et le *Bellorophon* de Berton et Grenier, produisit un enthousiasme général. A la seconde représentation, les billets de parterre se vendaient jusqu'à vingt-quatre francs. L'exécution fut parfaite. Larrivée se surpassa dans le rôle d'Agamemnon ; Legros dans le rôle d'Achille. Clytemnestre eut pour interprète mademoiselle Duplant, et Sophie Arnould remplit le rôle d'Iphigénie avec une verve incomparable. Elle avait alors trente et un ans ; elle était depuis

dix-sept ans pensionnaire de l'Académie royale de musique. Le style large de la nouvelle tragédie lyrique, cette merveilleuse liaison du chant à la parole, la puissance de l'instrumentation, l'accent dramatique empreint dans chaque réplique des personnages révélèrent un véritable réformateur de la musique dramatique. L'ouverture de la pièce, le chant du Roi des Rois au premier acte, « Au faîte des grandeurs, » le récit « J'entends retentir dans mon sein, » le quatuor « Puissante déité » furent acclamés. On affirma qu'à partîr de ce moment précis, Gluck avait soudainement rompu avec sa manière italienne pour créer un nouveau genre que les uns appelèrent l'opéra allemand, les autres l'opéra français. Castil-Blaze reconnaît pourtant dans l'introduction de l'ouverture d'*Iphigénie* un motif employé déjà dans le *Telemacco ;* il retrouve dans le chœur « Que d'attraits, que de majesté, » l'air de la *Clemenza di Tito* « al mio spirto. » Le savant critique cite onze morceaux italiens que Gluck a replacés ainsi dans ses opéras français. « *Iphigénie en Aulide* en aurait reçu deux ; *Alceste* un ; *Iphigénie en Tauride*

trois ; *Armide* cinq. Ce qu'il y a de certain, c'est que, *pastichés* ou non, ces morceaux n'en sont pas moins beaux. Comme chez nous il n'existe pas d'opéra sans danses, Gluck se vit obligé de céder aux instances de Vestris et de parsemer sa tragédie lyrique de chaconnes et de passacailles (1).

Le succès d'*Iphigénie en Aulide* donna l'idée de transporter sur notre scène quelques-uns des opéras italiens du maître allemand. Trois mois après *Iphigénie*, le 2 août 1774, l'Académie royale produisait *Orphée*, traduit par Moline. L'*Orfeo* original avait été écrit en 1764, sur un libretto de *Calzabigi* et joué à Parme pour le mariage de l'Infant. Le célèbre sopraniste Guadagni y avait chanté le rôle principal. Gluck, en

(1) La chaconne est une sorte d'air dont la mesure est bien marquée et le mouvement modéré. On se sert de ce pas pour aller de côté ; ainsi, il est composé d'un mouvement sauté et de deux pas marchés. La passacaille commence en frappant trois temps lents et quatre mesures redoublées. La différence avec la chaconne est que le mouvement en est plus grave et le chant plus tendre. Les passacailles d'*Armide* passent pour l'idéal du genre.

distribuant Orphée à la haute-contre Legros, dut transposer la partie qu'il baissa d'une quarte. Sous le règne de Gluck, la harpe fit son entrée à l'orchestre pour la première fois. Sophie Arnould chanta Eurydice et mademoiselle Rosalie Levasseur, l'Amour. Beaucoup de mes lecteurs ont encore présent à la mémoire la dernière reprise d'*Orphée*, qui eut lieu au Théâtre-Lyrique en novembre 1859, avec le concours de madame Viardot. Le second acte de cet opéra est une des plus belles pages qu'ait pu produire la musique dramatique.

A un an d'intervalle, l'Académie royale représentait, le 1er août, un opéra nouveau du chevalier Gluck, intitulé : *Cythère assiégée*. C'était une pièce déjà jouée à la foire Saint-Laurent et d'abord écrite en prose mêlée de couplets. La Harpe, dans sa correspondance, parle ainsi de cette tentative qui ne réussit pas. « Le poème de Favart a paru froid, et Gluck n'était pas là dans son élément, qui est la musique d'expression. Le genre de Favart est trop mesquin pour un compositeur tel que Gluck. Il y a pourtant deux ou trois iars de danse où l'on reconnaît un maître ;

mais on n'y a trouvé qu'un seul morceau de chant. Il faut que Gluck prenne une revanche cet hiver dans *Alceste.* »

La première représentation d'*Alceste* eut lieu le 23 avril 1776. Les deux premiers actes furent très applaudis. On trouva le troisième ennuyeux. Gluck le modifia et Gossec y ajouta l'air d'Hercule. Avec le temps, *Alceste* prit sa place dans les meilleures œuvres du maître. Rosalie Levasseur, qui était la maîtresse du comte de Mercy-Argenteau, ambassadeur d'Autriche, obtint du compositeur, par l'entremise de son amant, le rôle d'Alceste qui revenait de droit à Sophie Arnould, car cette cantatrice avait créé avec un grand succès les rôles d'Iphigénie et d'Eurydice. Un mois après la première représentation, mademoiselle Laguerre vengeait Sophie Arnould en chantant à son tour l'*Alceste,* où elle obtint plus de bravos que sa devancière. La partition d'*Alceste* avait été exécutée à Vienne, en 1751, avec un texte italien de Calzabigi. Le bailly du Rollet était le traducteur français. C'est dans son *Alceste* que le maître allemand mit en œuvre son nouveau système de déclamation lyrique. Une préface

devenue célèbre nous apprend que l'auteur a entrepris « de réduire la musique à sa véritable fonction, celle de fortifier l'expression des sentiments sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus. » Gluck s'appliqua surtout à supprimer les ritournelles dont abusaient les compositeurs italiens, et il s'abstint de dire deux fois les paroles.

Les répétitions des pièces de Gluck n'obtenaient pas moins de succès que les représentations. Elles étaient très fréquentées par les personnes de qualité. On y voyait le maître tudesque diriger et gourmander ses interprètes, jeter au loin, dans la chaleur de l'action, sa perruque, son habit et sa veste, et lorsqu'il levait la séance, c'était à qui rapporterait avec force salutations, au compositeur, les fragments dispersés de sa toilette.

Les ennemis de Gluck songeaient depuis quelque temps à lui susciter un rival, et, n'en trouvant pas en France, ils avaient jeté les yeux sur Piccinni, célèbre compositeur napolitain, l'auteur d'*Alessandro nelle Indie*, et de *la Cecchina*, opéra bouffon qui avait excité à Rome des transports d'enthousiasme. Le roi Louis XV,

enrôlé dans le complôt, envoya en Italie son valet de chambre Laborde, auteur d'un *Essai sur la Musique*, pour engager de sa part Piccinni à venir écrire un ouvrage à Paris. L'affaire allait se conclure lorsque le roi mourut. Les négociations furent reprises par la nouvelle Cour. Le marquis Carracciolo, ambassadeur de Naples, protecteur de son illustre compatriote, s'en chargea, et, dans les derniers jours de décembre, c'est-à-dire neuf mois après la première représentation d'*Alceste*, Piccinni arriva à Paris avec sa femme et son fils aîné. Un contrat lui assurait six mille livres d'appointements et le paiement de son voyage.

Piccinni ne savait pas un mot de français : Marmontel se chargea d'être son professeur et il le logea dans son voisinage, rue Saint-Honoré, afin de pouvoir collaborer avec lui à toute heure. Il lui arrangea d'abord le *Roland* de Quinault qu'il réduisit de cinq actes à trois. Ce travail se fit secrètement, afin que Gluck ne connût pas le sujet; car il était homme à s'en emparer pour rendre l'ouvrage de son rival impossible. Gluck apprit ce qui se tramait, mais il l'apprit trop

tard. Il était en ce moment à Vienne. Dans son superbe dédain, il se contenta d'écrire à du Rollet : « Si le *Roland* de Piccinni a du succès, je le referai. » *L'Année littéraire* reproduisit en son entier la lettre de l'auteur d'*Alceste*. Il disait en parlant de Piccinni : « Je lui ai frayé le chemin, il n'a plus qu'à me suivre. » L'épître finissait par une violente diatribe contre Monsieur Marmontel « qui sait si bien faire des contes et qui contera à tout le royaume le mérite exclusif du sieur Piccinni. »

La guerre des Gluckistes et des Piccinnistes s'alluma comme jadis celle des Lullistes et des Ramistes, comme celle des Bouffons d'Italie, mais avec une fureur plus grande encore. La Harpe, Marmontel, Suard (qui signait « l'anonyme de Vaugirard » dans le *Journal de Paris*), l'abbé Arnaud, Framery, et d'autres encore, échangèrent les attaques et les ripostes les plus vives. Gluck, l'un des plus rudes champions de sa cause, imprimait en réponse aux critiques de La Harpe sur *Armide :* « M. de La Harpe parle de la musique de manière à faire hausser les épaules à tous les enfants de chœur de l'Eu-

rope. » La Harpe répondit par des couplets ayant pour refrain :

Mais tout cela n'empêche pas
Que votre Armide *ne m'ennuie.*

L'*Armide* de Gluck fut représentée au plein milieu de la guerre musicale, le 23 septembre 1777. La cabale réunie empêcha le succès de la première représentation ; à la seconde, on devait siffler, et les Lullistes devaient réclamer l'exécution de la musique primitive. La reine Marie-Antoinette, sollicitée par Gluck, vint de Versailles tout exprès pour assister à cette soirée redoutable et protéger par sa présence son ancien maître de clavecin. Les sifflets préparés n'osèrent se produire. Dans le même temps, Gluck faisait écarter de l'Académie de musique une traduction de l'*Olimpiade* de Sacchini, qui fut jouée à l'Opéra-Comique avec succès, et que l'on opposa à l'*Armide* du maître allemand. L'*Armide* de Gluck triompha malgré ces intrigues ; elle triompha par son propre mérite. La haute-contre Legros créa le rôle de Renaud, et

mademoiselle Levasseur celui d'Armide. Larrivée avait bien voulu se charger du petit rôle d'Ubalde. Madame Saint-Huberti arrivait de Strasbourg pour débuter dans le personnage accessoire de Mélisse. Le passage suivant d'une lettre de La Harpe, rendant compte au grand-duc de Russie de la première représentation d'*Armide*, montrera jusqu'où peut aller l'esprit de parti et la passion. « Le seul morceau de chant qui soit dans la pièce, dit l'auteur du cours de littérature, c'est un duo entre Armide et Renaud. Toute la pièce est bien chantée, et à part ce morceau, qui est charmant, le reste est froid, criard, monotone. Le rôle d'Armide est surtout d'une criaillerie infernale, qui ferait croire qu'Armide n'est qu'une sorcière et non pas une enchanteresse. Le fameux monologue d'Armide :

Enfin, il est en ma puissance,

est au-dessous d'une déclamation médiocre, et n'a produit nul effet... Le chant n'a jamais été la partie brillante de Gluck. Il n'y en a guère dans son *Orphée;* on en trouve moins encore

dans son *Iphigénie* et dans son *Alceste,* et, enfin, pour nous accoutumer à nous en passer tout à fait, il a travaillé sur un ancien opéra, sur *Armide*, où il n'y a pas un seul air. » Fétis nous apprend que l'ouverture d'*Armide* n'est autre chose que l'ouverture du *Telemacco*, opéra italien que le même maître avait fait jouer à Rome en 1750. Castil-Blaze ajoute que le duo chanté par Hidraot et sa nièce : « Esprit de haine et de rage » est construit partie avec un air de *Telemacco,* et partie avec l'air de Vitellia de *la Clemenza di Tito,* et que le second air avec chœur, « Suis l'amour, » dit par la Haine et sa suite, est l'air de Pallas dans *Paride ed Elena.*

Cependant, le *Roland* de Piccinni se confectionnait sous la direction de Marmontel, dans la petite maison de la rue Saint-Honoré. Piccinni partageait son temps entre sa musique et l'étude de notre langue. L'ouvrage entra enfin en répétition. Effrayé de la cabale qui se préparait contre lui, le maître napolitain eut un moment la pensée de tout laisser là et de repartir pour Naples. Après la dernière répétition, il était convaincu qu'on lui ménageait une *chute* affreuse,

comme il l'écrit à Ginguené, son ami. Le jour de la première représentation, sa famille ne voulait pas le laisser aller au théâtre. Tout le monde était en larmes dans la maison. Lui seul restait calme et résigné. Il embrassa sa femme et ses fils en leur disant : « S'ils ne veulent pas de moi comme musicien, ils me respecteront comme homme et comme étranger. Adieu, rassurez-vous; je pars tranquillement et je reviendrai de même. »

Le succès de *Roland* fut considérable. On applaudit vivement l'ouverture, l'air de Médor, le duo avec Angélique « Soyez heureux loin d'elle, » le chœur des Amants enchantés, l'air d'Angélique « C'est l'amour qui prend soin lui-même. » La scène de désespoir de Roland produisit un enthousiasme général. Et pourtant, l'exécution de l'ouvrage fut loin d'être irréprochable. Mademoiselle Levasseur fut une triste Angélique; Legros ne montra pas la prestance du beau Médor. Dauberval et Vestris avaient réglé le ballet dont mademoiselle Guimard était la première danseuse. A la répétition générale, celle-ci ayant réclamé un nouveau pas, Piccinni,

malgré ses appréhensions, l'improvisa en disant : « Il faut bien se résoudre à faire encore de la bergerie, puisque c'est pour une si aimable bergère. »

Berton, alors directeur de l'Opéra, voulut réconcilier Gluck et Piccinni, et dans ce but il les fit dîner ensemble. Au dessert tout le monde s'embrassait. Le maître allemand, égayé par le bon vin, disait à Piccinni, qui le répéta à Ginguené : « Les Français sont de bonnes gens, mais ils me font rire; ils veulent qu'on leur fasse du chant et ils ne savent pas chanter. Vous ne pensez, mon ami, qu'à soutenir votre gloire; vous leur faites de la belle musique; en êtes-vous plus avancé? Croyez-moi, c'est à gagner de l'argent qu'il faut songer ici et non à autre chose. »

Berton, pendant que Gluck retournait à Vienne, chargeait Piccinni de mettre en musique une *Iphigénie en Tauride*, le prévenant que son rival traitait de son côté le même sujet. La direction, disait-il, voulait offrir à son public, selon l'usage de l'Italie, deux partitions ayant la même action et le même titre. Il jura que la pièce du maître italien passerait la première. Gluck eut vent de

l'affaire et il arriva bientôt à Paris avec sa partition terminée. Il demandait une mise immédiate en répétition. Piccinni protesta. Berton lui répondit qu'il avait la main forcée. Piccinni alors laissa de côté son opéra d'*Iphigénie* et termina son *Atys* qu'il avait commencé depuis longtemps.

Le 18 mai 1779 parut l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, que représenta mademoiselle Levasseur plus que jamais protégée par l'ambassadeur Mercy-Argenteau. Les magnifiques élans de cette œuvre ne produisirent pas moins d'enthousiasme que les premiers ouvrages du maître. Le sommeil d'Oreste, les airs de Pilade et d'Iphigénie, l'hymne « Chante, fille de Latone » transportèrent l'auditoire au milieu duquel se trouvaient la Reine, le comte d'Artois et les princesses. Les cabaleurs furent réduits au silence. Les Lullistes et les Piccinnistes baissèrent la tête, mais, quatre mois après ce triomphe de leur ennemi, ils la relevèrent fièrement lorsque le *tudesque* éprouva son échec d'*Écho et Narcisse.*

La Harpe rend compte de l'ouvrage en ces termes : « La chute de *Narcisse,* très misérable production, paroles et musique (les paroles étaient



Melle GUIMARD

du baron de Tschudy, ministre du prince de Liége), a fait voir que Gluck ne pouvait pas réussir sans être soutenu par l'intérêt des grandes situations dont le mérite est indépendant du sien. D'ailleurs les chefs de cabale qui s'étaient emparé de tous les journaux pour fermer la bouche à ceux qui ne pensaient pas comme eux, ont perdu beaucoup de leur crédit. Leur despotisme les a rendus odieux et leurs manœuvres sourdes les ont rendus méprisables. » Au bout de quelques représentations, la pièce ne faisait plus les frais. La comédie italienne chansonna l'insuccès de Gluck dans une drôlerie intitulée : *l'Écot mal payé*. Après avoir pris congé de la Reine qui lui donna, outre ses droits, une gratification de douze mille livres, le maître allemand repartit pour Vienne.

Le 22 février 1780, l'Académie royale représentait l'*Atys* de Quinault, où la musique nouvelle de Piccinni remplaçait celle du vieux Lulli. Le succès de 1780 fut loin d'égaler celui de 1677, quoique la pièce moderne comptât parmi ses interprètes et ses chanteurs mesdemoiselles Levasseur et Laguerre, Larrivée et Legros, ce que

pouvait offrir de mieux l'Académie royale. Contre l'attente générale, l'*Iphigénie en Tauride* de Piccinni réussit à merveille le 23 janvier 1781, malgré l'incident qui signala la première représentation. Mademoiselle Laguerre, qui jouait la fille d'Agamemnon, entra en scène après avoir bu en trop quelques verres de vin de Champagne. « Elle chancelle (dit Ginguené), balbutie, paraît ivre et l'on reconnaît bientôt qu'elle l'est, en effet, à ne pouvoir se soutenir. Jugez de la situation du malheureux Piccinni lorsqu'il s'en aperçut et lorsqu'il vit tout le monde s'en apercevoir; lorsqu'il entendit circuler jusqu'à sa loge ce mot plaisant en soi, mais fort peu plaisant pour lui : « C'est Iphigénie en Champagne. » Elle ne perdit pas cependant tout à fait la tête et, tout en chantant, elle se traîna jusqu'à la fin sans se tromper jamais dans son rôle, sans manquer ni à la musique ni aux rentrées, mais au milieu des murmures, des brocards et des ris que le parterre et les loges ne pouvaient quelquefois retenir dans des endroits où, sans ce misérable état, elle leur eût arraché des larmes. » On joua pourtant la pièce vingt fois de suite et la cabale

des Gluckistes la fit retirer de l'affiche, quoiqu'elle ne fût jamais tombée au-dessous de 3,000 livres de recette.

Dans cette même année 1781, Piccinni fit représenter, le 27 octobre, *Adèle de Ponthieu*, tragédie lyrique qui éprouva un échec complet. Le compositeur napolitain se releva avec *Didon*, son meilleur ouvrage. Cet opéra fut joué d'abord devant la cour à Fontainebleau, puis à Paris où, le 1er décembre 1783, le roi Louis XVI voulut l'entendre trois fois de suite. Ce fut madame Saint-Huberti (de son vrai nom Antoinette Cécile Clavel), qui créa le rôle de Didon avec une supériorité remarquable. Dès son premier air : « Vaines frayeurs, sombres présages, » elle avait conquis le public. Elle compléta son triomphe en disant son second air : « Ni l'amante ni la Reine, » et le cantabile du second acte : « Ah ! que je fus bien inspirée. » Piccinni donna encore à notre Académie royale *Endymion*, en 1784, *Pénélope*, en 1785, et *Clytemnestre*, au mois de décembre de la même année. Ces ouvrages réussirent honorablement sans produire une émotion bien marquée.

Le temps a remis chacun de ces deux compositeurs à sa place. Piccinni reste un maître plein de gracieuses et tendres inspirations. Sa musique a de la clarté et de la précision. C'est un mélodiste pour le temps ; sa phrase de chant est plus longue et mieux suivie que celle de ses contemporains, mais il ne rencontre jamais l'énergique expression qui vit dans toutes les parties des œuvres de Gluck. Parallèlement aux deux maîtres qui dominent cette époque, l'Opéra joue le *Céphale et Procris* de Grétry (1775), son *Andromaque* (1780), sa *Caravane du Caire* (1785), l'*Ernelinde* de Philidor (1767), son *Persée* (1780), le *Thésée* de Gossec (1782). Grétry, le maître charmant de l'opéra-comique, est bien moins à son aise quand il se risque sur la scène de l'Académie royale. *Céphale* fut une chute, *Andromaque* eut vingt-cinq représentations avec le concours de mesdemoiselles Levasseur et Laguerre. La *Caravane* est seule restée au répertoire. Le *Persée* de Philidor, ainsi que son *Ernelinde*, offrent de très beaux chœurs. Le rôle de Mélusine, dit par mademoiselle Durancy, dans *Persée*, obtint de grands éloges, mais l'ouvrage

disparut très vite des affiches. Le *Thésée* de Gossec ne fit pas oublier celui de Lulli. Madame Saint-Huberti y fut pourtant remarquable dans le rôle d'Églé.

Vers la fin de la période de Gluck et de Piccinni, l'Opéra se vit encore chassé de son domicile par l'incendie du 18 juin 1781, après qu'on y eut joué l'*Orphée* de Gluck. Cette fois, il se réfugia rue Bergère, dans la salle des Menus-Plaisirs, où il reparut le 14 août de la même année par *le Devin du village*. Le 27 octobre suivant, il prenait possession de la belle salle provisoire de la Porte-Saint-Martin, bâtie par l'architecte Lenoir, en quatre-vingt-quatre jours, sur l'emplacement de l'ancien magasin de décors. Cette salle avait coûté 1,253,671 livres. En 1782, on y fit quelques changements pour l'agrandir aux dépens de la scène. L'Opéra y resta jusqu'en 1794.

II

LA TROUPE DE CHANT ET DE DANSE AU TEMPS DE GLUCK ET DE PICCINNI

L'époque dont nous venons de retracer le tableau produisit quatre cantatrices renommées : mesdemoiselles Laguerre, Sophie Arnould, Levasseur et Saint-Huberti. La danse révéla mademoiselle Guimard et Auguste Vestris. Maximilien Gardel et Noverre furent les deux chorégraphes les plus heureux dans leurs compositions.

Les auteurs du temps nous transmettent quelques détails sur la vie privée de mademoiselle Laguerre, née en 1755 et morte en 1783, à l'âge de vingt-huit ans. Ils nous apprennent qu'elle aimait à bien vivre. Le sobriquet d'Iphigénie en Champagne suffirait, au besoin, à la caractériser.

C'était la protégée du duc de Bouillon, qui avait fait sa fortune. Le duc fut chansonné

pour ce fait dans un vaudeville qui commençait par ces mots :

Bouillon est preux et vaillant,
Il aime la guerre.

Conduite au For-l'Évêque, pour son aventure d'*Iphigénie,* elle y demeura treize jours, ne sortant de la prison que pour venir faire son service à l'Opéra. Après qu'elle eut ruiné le duc de Bouillon, mademoiselle Laguerre en fit autant au receveur général Haudry de Soucy, mais non sans le prévenir d'avance que tout son trésor y passerait en deux ans. Elle tint parole et ils se séparèrent au jour dit. Chaque fois qu'elle changeait d'amant, mademoiselle Laguerre vendait son mobilier pour s'en faire donner un autre. On voit que nos célébrités féminines d'aujourd'hui n'ont pas inventé cette mesure économique. La charmante cantatrice, qui était fort avare, mourut sans tester et laissa, sans le vouloir, plusieurs millions à ses parents, qui ne pleurèrent pas cette bonne aubaine.

Mademoiselle Levasseur, la maîtresse en titre

du comte de Mercy-Argenteau, paraît avoir possédé un certain talent, quoiqu'elle ne chantât pas, dit-on, toujours juste. Gluck lui fit pourtant créer plusieurs de ses rôles, ce qu'il n'aurait pas risqué, malgré sa déférence pour son ambassadeur, si elle eût pu compromettre le succès de ses ouvrages. Les avis sont cependant partagés à cet égard, comme le prouve l'anecdote suivante, reproduite dans les *Anas*. C'était à l'une des représentations d'*Alceste*. En entendant mademoiselle Levasseur déclamer ce vers :

Il me déchire et m'arrache le cœur,

un spectateur s'écrie : « Eh ! Mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles. » « Tant mieux, réplique son voisin, si c'est pour vous en donner d'autres ! »

Les bons mots de Sophie Arnould, quoiqu'on lui en ait prêté beaucoup dont elle n'est pas coupable, sont peut-être plus réels que son talent de cantatrice. C'était avant tout une très jolie femme, railleuse, amusante et galante. Elle avait débuté dans l'église du Val-de-Grâce, où le son métallique de sa voix chantant un passage

des *Ténèbres*, avait frappé la duchesse de Modène qui parla d'elle à la reine, ce qui l'introduisit à la chapelle de Versailles. A l'âge de treize ans, Sophie entrait à l'Opéra. Son début, le 15 décembre 1757, fut des plus brillants. Elle se révéla, dans le rôle de Thélaïre de *Castor et Pollux*, comme chanteuse et comme comédienne. Deux ans après, elle prenait en chef tous les rôles de mademoiselle de Fel. Un mot de madame de Pompadour avait classé la jeune chanteuse de la chapelle. La favorite avait dit : « Il y a là de quoi faire une princesse. La mère de Sophie avait répondu : « Ma fille n'est pas faite pour une si haute fortune, Madame, et pour une princesse de théâtre, elle ne le sera jamais. » Le début eut lieu par ordre. A quelque temps de là, Sophie se faisait enlever par un jeune seigneur qui s'était rapproché d'elle en se donnant pour un poëte de province et qui logeait à l'hôtel de Lisieux, sous le nom de Dorval. Après cette belle équipée, la chanteuse revenait prendre sa place à l'Opéra.

Les deux créations de la nouvelle actrice, dans les ouvrages de Gluck, lui firent grand honneur. Elle joua aussi avec succès le rôle d'Iphise dans

Dardanus. Son jeu était naturel et expressif. Sa voix, d'abord fraîche et sonore, s'altéra peu à peu et le public finit par lui faire mauvais visage. Les aventures galantes de Sophie Arnould, les nuits passées à souper et à boire ne contribuèrent pas peu à ruiner ses dons naturels, car elle dut prendre sa retraite à trente-quatre ans. Tout le monde a lu ou entendu raconter ses actions excentriques et ses saillies. Après avoir effectué sa rupture avec le comte de Lauraguais, on la voit renvoyer à la comtesse la voiture et les cadeaux qu'elle tenait du mari, y compris deux enfants en bas âge. La comtesse garda les enfants de son infidèle qu'elle fit élever et qu'elle adopta, et elle rendit le reste des présents à la danseuse. Le prince d'Hénin succéda au comte de Lauraguais dans les faveurs de la demoiselle et il y eut un moment où ces deux seigneurs redevinrent rivaux.

Sophie Arnould se retira de l'Opéra en 1772 pour aller habiter Clignancourt ; puis, lorsque vint la Révolution, elle acheta, à Luzarches, un couvent de franciscains qui devint sa maison de campagne. Elle avait fait écrire en grosses

lettres au dessus de la porte de la sainte retraite : « *Ite, missa est* ». Dénoncée comme suspecte, elle répondit aux agents républicains : « Vous ne doutez pas, j'espère, que je ne sois une bonne sans-culotte. Quant aux droits de l'homme, je les sais par cœur. » Sophie Arnould vécut jusqu'en 1803. Le troisième de ses fils, Constant Dioville de Brancas, mourut à Wagram colonel de cuirassiers.

Madame Saint-Huberti, l'une des célébrités du chant de cette époque, arrivait de Strasbourg à Paris en 1777, jolie, pauvre et sage. Elle fit son début à l'Académie royale dans le petit rôle de Mélisse d'*Armide*. Sa tournure était élégante, sa mise des plus simples, son air modeste et honnête. Ses camarades riaient d'elle et lui avaient donné le nom de Madame la Ressource, qui est celui d'un célèbre personnage de comédie. Gluck, qui devinait son avenir, avait répliqué aux méchantes langues : « Madame la Ressource sera un jour votre ressource. »

La jeune débutante fut, pour la première fois, chargée d'un rôle principal dans *Ariane*. Son succès lui créa des ennemis au théâtre et il fut

question de la renvoyer de l'Opéra. Piccinni s'opposa à cette injustice. Il rappela le mot de Gluck en affirmant qu'il partageait l'opinion du grand maître, et il distribua à la pauvre fille le rôle de Sangaride dans son opéra d'*Atys*. Le triomphe de Mme Saint-Huberti fut complet, et, pendant dix ans, elle resta la gloire de ce théâtre où elle avait eu de si durs commencements. Aux répétitions de *Didon*, Piccinni retira le rôle principal à la chanteuse qui en était chargée et il le donna à madame Saint-Huberti. La pièce, qui jusqu'alors avait paru froide et incolore, reçut de sa nouvelle interprète la vie et l'expression qui avaient semblé lui manquer. Piccinni a refait sa partition, disaient les artistes et les habitués du théâtre. — Non, messieurs, répondit-il, je n'ai rien changé; mais on jouait *Didon* sans Didon.

Madame Saint-Huberti se plaça dès lors au premier rang comme Gluck le lui avait prédit, et elle devint l'idole du public. Le talent de cette sublime actrice, dit Ginguené, prenait sa source dans son extrême sensibilité. Il vante son terrible jeu muet, son immobilité tragique et l'effrayante expression de son visage pendant la

longue ritournelle des prêtres de Pluton au troisième acte. Quand elle répéta cet acte pour la première fois avec l'orchestre, on la vit pâlir tout à coup. On lui parla de cette impression qu'elle avait paru éprouver et qu'elle avait communiquée à ses auditeurs. « Je l'ai réellement éprouvée, répondit-elle, et dès la dixième mesure je me suis sentie morte. » Grimm affirme à son tour que cette charmante femme « est un modèle qu'on n'a pas encore eu sur le théâtre et qui en servira longtemps. » Madame Saint-Huberti quitta l'Opéra en 1790, après un service de treize ans, et elle suivit à l'étranger le comte d'Entraigues qui l'épousa. En 1812, elle fut assassinée ainsi que son mari par un domestique qui vola la correspondance du comte pour l'aller vendre à la police. Ce misérable se donna la mort après son double crime.

La danse de cette époque eut sa Lucrèce comme le chant. Cette vertu fut mademoiselle Théodore, jeune et jolie personne qui, au moment d'entrer dans la carrière à laquelle elle se destinait, écrivit à Jean-Jacques Rousseau, pour lui demander des conseils. Le philosophe

de Genève lui répondit qu'il était déjà assez embarrassé pour se diriger lui-même. Mademoiselle Théodore resta au théâtre et elle épousa Dauberval, le maître de ballets. Son genre était la danse brillante. Elle avait l'exécution légère et, par l'élasticité de ses mouvements, elle paraissait ne pas toucher la terre.

Mademoiselle Marie-Madeleine Guimard, l'étoile de la danse de cette période, ne possédait pas précisément la vertu de mademoiselle Théodore, mais elle avait un talent plus réel. Sortie des ballets de la Comédie-Française, elle entra à l'Académie royale en 1762, à l'âge de dix-neuf ans. Elle doubla, d'abord, mademoiselle Allard, qu'elle éclipsa bientôt. *La Chercheuse d'esprit* et la Créuse de *Médée* établirent sa réputation dans les deux genres. Elle devint enfin la grande artiste qui a laissé un nom si éclatant dans l'histoire de l'Opéra. Ses contemporains ont prétendu qu'elle réunissait à elle seule toutes les qualités de mademoiselle Sallé et de mademoiselle de Camargo. « Mademoiselle Guimard, dit le maître de ballets Noverre, qui fit pour elle tant de compositions chorégraphiques, mademoiselle

Guimard obtint les applaudissements du public depuis son début jusqu'à sa retraite. Elle ne courut jamais après les difficultés ; une noble simplicité régnait dans sa danse ; elle se dessinait avec goût et mettait de l'esprit et du sentiment dans ses mouvements. Après avoir longtemps dansé le sérieux, elle l'abandonna pour se livrer au genre mixte que j'avais créé pour elle. Elle était inimitable dans les ballets anacréontiques, et en abandonnant le théâtre, elle emporta ce genre avec elle. » Les ballets où brilla le plus la charmante danseuse sont : *Ninette à la Cour*, *Mirza*, *la Chercheuse d'esprit*, *la Rosière, le Déserteur*.

Mademoiselle Guimard avait une physionomie aimable et spirituelle. Quoique ses traits fussent irréguliers, elle plaisait plus que d'autres plus régulières et plus belles. Sa maigreur, comme on sait, l'avait fait surnommer le *Squelette des Grâces*. Elle afficha des conquêtes excentriques, par exemple, celle de l'évêque d'Orléans, monseigneur de Jarente, qui laissait à sa disposition la feuille des bénéfices, ce qui faisait dire à sa rivale, Sophie Arnould : « Cette petite chenille

devrait être plus grasse ; elle ronge une si bonne feuille. » Elle ruina tour à tour le banquier La Borde, qu'elle mit en concurrence avec monseigneur de Jarente et le prince de Soubise, qui fut le plus persévérant de ses adorateurs. Je m'abstiens de poursuivre une nomenclature qui ne serait jamais complète. En 1783, mademoiselle Guimard fit une maladie terrible qui faillit l'enlever. La petite vérole laissa sur ses traits une empreinte qui la désespéra et la décida à se retirer du théâtre et du monde.

L'architecte Ledoux avait bâti pour cette danseuse un luxueux hôtel orné d'une jolie salle de spectacle dans la rue de la Chaussée d'Antin. Elle avait aussi à Pantin une maison de plaisance où l'on jouait également la comédie. Les loges du théâtre de la Chaussée d'Antin étaient drapées de satin rose rehaussé d'un galon d'argent. Des bougies parfumées éclairaient la salle. Une foule mélangée de grands seigneurs, de grandes dames, d'actrices, de philosophes, d'artistes de toute espèce formait le public de ce théâtre qu'on appelait le *Théâtre de Terpsichore*. Il ouvrit par *la Partie de chasse*, de Collé, et par

la Vérité dans le vin, du même auteur, pièce dans le ton badin. Peu à peu l'égrillardise remplaça le badinage et l'on en vint à des pièces réalistes dont le scandale motiverait aujourd'hui l'intervention d'un commissaire de police. J'ai eu l'occasion de parcourir les manuscrits des pièces de Delisle de Salles, aujourd'hui en la possession de M. Hankey. Elles sont réunies sous le titre de *Théâtre d'amour*. *Junon et Ganymède*, *la Vierge de Babylone*, *Minette et Finette* sont d'incroyables débauches d'esprit, et pourtant tout cela a été joué devant des femmes. Il est vrai qu'il y avait des éventails et des loges grillées. Mademoiselle Guimard jouait et dansait dans ces comédies. Une fricassée échevelée de son invention eut un tel retentissement qu'il fallut qu'elle allât l'exécuter à Choisy devant le Roi et la Reine, probablement avec quelques modifications.

Mademoiselle Guimard était très généreuse et très charitable. Elle a soulagé bien des misères et encouragé beaucoup d'artistes. Ses soupers, qui réunissaient l'élite de Paris et de Versailles, sont restés célèbres comme le luxe de ses toilettes et

de ses équipages. Elle demeura jeune pendant de longues années, grâce au talent particulier qu'elle possédait pour peindre chaque jour son visage d'après une miniature de sa première jeunesse. L'or de la danseuse s'épuisa cependant comme la fraîcheur factice de son teint. Elle mit en loterie, pour 300,000 francs, son hôtel de la Chaussée d'Antin. En 1789, à quarante-six ans, elle épousa le chorégraphe Despréaux et vécut retirée jusqu'à 1816, époque de sa mort.

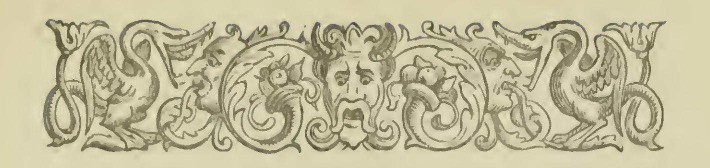
Les danseurs éminents de l'époque furent Gaëtan Vestris et son fils Auguste. Gaëtan, élève du *grand* Dupré et déjà célèbre à l'époque précédente, égala son maître en perfection et le surpassa en variété et en goût. Personne, dit un contemporain, n'a dansé le pas de deux avec ce *sentiment* et cette élégance. Il devint, avec le temps, un mime de premier ordre. Sa retraite de l'Opéra porta un coup fatal à la belle danse. Maximilien Gardel doublait Vestris, Maximilien Gardel, le maître de ballets que signalèrent plus tard tant de succès chorégraphiques et qui eut pour continuateur son frère, Pierre Gardel, l'auteur de *la Dansomanie*. Auguste Vestris parut à

l'Opéra dès son enfance. Son début dans le genre sérieux fut un triomphe, et il opéra toute une révolution dans son art. « N'écoutant que les conseils du caprice et de la fantaisie, dit Noverre dans son style fleuri, il renversa *l'édifice auguste que les élèves chéris de Terpsichore avaient élevé à cette Muse.* Vestris composa un nouveau genre d'architecture où toutes les proportions furent confondues et exagérées. Il se forma une nouvelle manière qui eut du succès parce que tout réussit à ce danseur. Toute la jeunesse cria au miracle ; les personnes sensées et de goût se bornèrent à gémir..... Vestris le père faisait la pirouette beaucoup mieux que son fils, mais il ne la prodiguait pas. Aujourd'hui, cet ornement de la danse en fait le fond principal. » Noverre parle ici en partisan de l'ancienne école. Auguste Vestris est le créateur de l'école moderne.

La dynastie des Vestris a régné sur l'Opéra depuis 1748, époque du début de Gaëtan, chef de la lignée, jusqu'en 1816, époque de la retraite d'Auguste, le second *Diou* de la danse, comme disait son père. Gaëtan avait quatre frères qui dansaient en Italie. Armand, fils d'Auguste,

débuta à Paris, en l'an VIII, dans un pas de *la Caravane.* Un cousin d'Armand, Charles Vestris, entra à l'Académie impériale en 1809 et y resta jusqu'en 1813. Le jour où débuta le grand Auguste, le 25 août 1772, l'auteur de ses jours, en grande toilette de ville, l'accompagna sur la scène pour le présenter aux spectateurs, et il lui dit : « Mon fils, rappelez-vous qui vous êtes ; le public vous attend et votre père vous regarde. » Puis, après les trois saluts d'usage, Gaëtan rentra dans la coulisse, au bruit des applaudissements.





CHAPITRE IV

ÉPOQUE DE SACCHINI, DE SALIERI, DE LESUEUR ET DE SPONTINI

I

LES MAITRES ET LEURS ŒUVRES



ARIE Gaspard Sacchini et Antonio Salieri ferment, à l'Opéra, le dix-huitième siècle; Lesueur et Spontini ouvrent le dix-neuvième. — Les deux premiers de ces compositeurs appartiennent au règne de Louis XVI, les deux derniers à la période de Napoléon Ier.

Sacchini avait été le condisciple de Piccinni au Conservatoire de Naples. Lorsqu'il vint de Londres à Paris, il courut embrasser, à Bagnolet, son ancien camarade, le rival de Gluck, l'illustre auteur de *Roland* et d'*Atys*, qui lui fit force compliments sur son *Isola d'Amore* que Framery venait de traduire en français et de faire jouer avec un succès sans pareil à la Comédie-Italienne, sous le titre de *la Colonie*, opéra-comique en deux actes. *La Colonie* atteignit deux cents représentations. Au fond du cœur, le grand homme ne désirait pas voir son ami devenir son rival en France comme il l'avait été en Italie. L'*Alessandro nelle Indie*, de Sacchini, avait en effet établi à Venise la réputation du jeune maître napolitain, dès 1768. A Londres, il venait de faire représenter avec éclat dix de ses opéras italiens, parmi lesquels : un *Tamerlano*, un *Lucio Vero*, donné pour la première fois à Naples, en 1764; un *Cid* déjà représenté à Rome, en 1762; un *Rinaldo*, qui devint le *Renaud* français, en 1783. L'empereur Joseph II, qui se trouvait alors à Paris, recommanda à sa sœur, la reine Marie-Antoinette, Marie Gaspard Sacchini

qu'il avait connu en Allemagne. La reine fit engager Sacchini pour écrire trois opéras à l'Académie royale de musique, et le maître napolitain abandonna l'Angleterre pour venir se fixer à Paris.

Les deux premiers ouvrages *nouveaux* de Sacchini furent son *Rinaldo* italien, arrangé pour la circonstance, et *Il gran Cid*, qui avait vu le jour à Rome, en 1764, et qu'il accommoda pour le donner aux Parisiens sous le titre de *Chimène*. Sauf quelques morceaux, l'air de Renaud: « Déjà la trompette guerrière », deux chœurs, une marche et divers ensembles, le *Renaud* de Sachini fut loin d'avoir le retentissement du Renaud de l'*Armide* de Gluck. *Chimène ou le Cid*, représenté en février 1784, contenait de bonnes parties que les musiciens apprécièrent. On reconnaît dans le nouveau maître un accent dramatique d'une sincérité réelle et des idées mélodiques plus fraîches et plus développées que celles de ses contemporains. *Dardanus,* représenté au mois de novembre de cette même année, 1784, ne planta pas encore la foi, et le succès en fut contesté. Les airs de ballet furent pourtant goûtés.

Le 1er février 1787, parut *Œdipe à Colone*, le chef-d'œuvre de Sacchini. Ce fut un triomphe posthume, car le pauvre maître, désespéré de voir l'Académie royale lui préférer Lemoyne et faire passer la *Phèdre* de ce compositeur médiocre avant sa pièce, au mépris de tous les droits, était mort six mois avant son succès, laissant inachevée une dernière partition.

L'*Œdipe* de Sacchini n'a pas quitté le répertoire de l'Opéra jusqu'à la fin de la Restauration

Œdipe est réellement une œuvre de premier ordre, c'est la simplicité et l'accent dramatique de Gluck unis à la mélodie développée de l'école moderne. Les rôles d'Œdipe et d'Antigone ont une ampleur et une noblesse qu'on ne saurait trop admirer. Rien de plus beau que l'air de Thésée : « Du malheur auguste victime, » et celui d'Œdipe : « Elle m'a prodigué sa tendresse et ses soins. » La génération actuelle ne connaît pas cet ouvrage. Il est fâcheux que l'Opéra ne soit pas tenu à conserver quelques-uns des chefs-d'œuvre qui ont fait sa gloire en d'autres temps. Le système des entreprises empêche la formation de ce musée musical, qui serait pourtant aussi

instructif et aussi utile que celui de la Comédie-Française, où Corneille, Racine et Molière ont gardé, grâce à Dieu, une si large place.

Le Vénitien Antonio Salieri arriva de Vienne à Paris, en 1784, pour diriger les répétitions d'un nouvel opéra de Gluck intitulé *les Danaïdes.* Gluck avait reçu le poème de cet ouvrage des mains du directeur de l'Académie royale, mais il l'avait fait mettre en musique par son élève Salieri. Cette petite supercherie, tenue secrète, ouvrait à Salieri les portes de l'Opéra. Ce fut seulement le matin de la première représentation qu'une lettre du grand maître allemand révéla *urbi et orbi* qu'il n'était pour rien dans la composition des *Danaïdes.*

Le succès de la pièce, représentée le 26 avril 1784, n'en fut pas moins considérable. On ne voulut jamais croire que Gluck n'eût pas au moins aidé son élève dans son travail. Le style des *Danaïdes* est, en effet, très semblable à celui de l'auteur d'*Iphigénie*, quoiqu'il n'ait pas son inspiration ni ses grands effets dramatiques. On joua longtemps *les Danaïdes*, qui furent reprises à diverses époques avec le même succès. En 1786,

Salieri donna *les Horaces*, qui ne réussirent pas, puis *Tarare*, opéra tragi-comique, dont Beaumarchais avait écrit les paroles.

Beaumarchais s'était créé tant d'ennemis que l'on s'attendait à un tumulte, lorsque, le 8 juin 1788, l'Académie royale annonça la première représentation de *Tarare*. Cet opéra, d'un nouveau genre, où le bouffon se trouve mêlé au tragique, obtint, contre toutes les prévisions, un succès de vogue. Le public redemanda les auteurs.

Beaumarchais se déroba, Salieri parut seul. Ce sujet bizarre, tiré d'un conte persan du *Cabinet des fées*, montre des incidents sans nombre qui, servis par une brillante mise en scène, piquent vivement la curiosité.

« L'auteur, dit La Harpe dans une de ses lettres, a eu l'esprit de deviner qu'à l'époque de satiété où nous sommes, à défaut du talent nécessaire pour faire un ouvrage bon dans son genre, il fallait mettre tous les genres ensemble et mêler tous les tons, la tragédie, la parodie, la satire et la philosophie. Ces sortes de salmis plaisent toujours à la multitude pendant quelque

temps, et le singulier prend pour un moment la place du beau. »

L'air de *Tarare* : « Astasie est une déesse, » obtint un grand succès; les chœurs furent très goûtés. Le dénouement, qu'on avait sifflé à l'avant-dernière répétition générale, où le public avait été admis, moyennant le payement d'un petit écu, fut applaudi à outrance. Mademoiselle Maillard faisait Astasie, Chéron Lainez, Chardini et Rousseau interprétaient les rôles d'Atar, de Tarare, d'Arthenée et du bouffon Calpigi.

Jusqu'à la fin du siècle, l'Opéra se traîna dans les productions incolores. On tenta de naturaliser Vogel, puis Paisiello, puis Zingarelli, dont l'*Antigone* échoua en 1790; on traduisit *les Noces de Figaro* de Mozart. On essaya d'acclimater à la tragédie lyrique Cherubini, dont le *Démophon* ne fut pas apprécié. Grétry, le grand maître de l'opéra comique, ne vit réussir à l'Opéra ni son *Amphitryon* (1788), ni son *Aspasie* (1789), ni son *Denys le Tyran* (1794); *Anacréon chez Polycrate* eut un meilleur sort en 1797. Méhul échoua avec sa *Cora* en 1791. Le

régime républicain dota l'art musical de productions de circonstance qui ne lui survécurent pas, comme *Ce que peut la Liberté* par Lemoyne, *Horatius Coclès* par Méhul, *la Réunion du 10 Août* par Porta, *l'Offrande à la liberté*, *Léonidas* par Persuis. La commune de Paris ne payait pas ses chanteurs et elle les tenait dans le devoir en les menaçant du tribunal révolutionnaire.

Hébert avait dressé une liste de vingt-deux victimes dans le personnel de l'Opéra. Il différait, disait-il, l'exécution, parce qu'il avait besoin de ces gens-là pour l'amuser. Lainez et la citoyenne Maillard étaient surtout en péril. Lainez ne se tira d'affaire qu'en chantant *la Marseillaise*, costumé en sans-culotte.

Le 22 germinal an II, un décret du Comité de salut public transporta l'Opéra rue de la Loi, au théâtre bâti l'année précédente par mademoiselle Montansier. C'est la première fois que les spectateurs du parterre, autrefois debout, trouvèrent des banquettes pour s'asseoir. Cette salle porta successivement les noms de *Théâtre des Arts*, *Théâtre de la République et des Arts*,

Académie impériale et Académie royale de musique.

La période du Consulat fut signalée par une tentative d'assassinat sur la personne du général Bonaparte. Le crime devait s'exécuter dans la salle de l'Opéra le 18 vendémiaire an IX ; il fu révélé par un complice. Le premier consul n'en assista pas moins à la représentation des *Horaces*, et la police s'empara des conspirateurs avant que le signal fût donné. Le public, qui ne s'aperçut de rien, l'échappa belle, car on devait lancer dans la salle des pièces d'artifice pour provoquer une panique. C'est aussi en se rendant à l'Opéra, où l'on donnait la *Création* de Haydn, que le chef de l'État échappa à la machine infernale de la rue Saint-Nicaise, le 24 décembre de la même année.

Ce fut seulement sous l'Empire que se révélèrent Lesueur et Spontini. Après huit ans d'attente, Lesueur parut pour la première fois à l'Académie impériale, avec son opéra *les Bardes*, que fit jouer Napoléon Ier, grand admirateur de *la Caverne*, ouvrage représenté avec tant de succès à l'Opéra-Comique, en 1793. En 1794 et en 1796,

Lesueur avait donné, au même théâtre, *Paul et Virginie* et *Télémaque*, que le public avait également acclamés. *Les Bardes* furent joués le 18 juillet 1804, avec un grand luxe de décorations et de costumes. Le rôle d'Ossian était traduit par Lainez, celui d'Hydala par Lays. Mademoiselle Armand faisait Rosmala. Le style large et simple du compositeur de *la Caverne* se trouvait là dans sa vraie place. Le public accueillit l'œuvre avec une admiration sincère qui fut tempérée toutefois par le peu d'agrément que lui procurait cette musique toujours tendue outre mesure; ceux des spectateurs que l'ennui gagnait dirent que cet opéra était une composition pour l'église. Napoléon, enthousiaste de toutes les choses solennelles, déclara sa satisfaction en faisant venir Lesueur dans sa loge et en l'obligeant de s'asseoir auprès de lui, quoiqu'il fût en redingote et tout crotté, pour recevoir ses compliments. Le public applaudit en criant : Vive Lesueur ! Vive Napoléon !

La seconde partition de Lesueur, *la Mort d'Adam*, ne rencontra pas le même enthousiasme. Le premier poème n'était pas gai ; le second dis-

tillait un mortel ennui. Guillard avait voulu prendre sa part de sublimité. L'Empereur ne se prononça pas. On alla pourtant voir *la Mort d'Adam*, pour les décors de Degotty, surtout pour son *Paradis final* qui était un vrai chef-d'œuvre. Un plaisant rima cette diatribe où il faisait parler le compositeur :

Ma pièce, je l'avoue, est d'un ennui mortel;
Mais au séjour de l'Éternel,
Si beau qu'on n'a rien vu de tel,
Je transporte à la fin Adam avec Abel,
Et je réussis grâce au ciel!

Disons à la louange de Lesueur, que Beethoven malade, après avoir lu *la Mort d'Adam*, disait à ses amis que cette lecture semblait le guérir de tous ses maux. Le rôle d'Adam fut créé par Louis Dérivis, celui de Seth par Lays et celui de Caïn par Lainez. Mademoiselle Maillard représentait le personnage d'Ève et Nourrit père l'ombre d'Abel. Lesueur travailla à un autre opéra, *le Triomphe de Trajan*, allusion aux victoires de Napoléon, après son retour d'Allemagne. Esménard avait écrit le poème, et Persuis,

le chef du chant de l'Académie impériale, était l'auteur de la musique dont Lesueur ne fit qu'un seul morceau, la marche triomphale. La mise en scène sauva l'ouvrage d'une chute. Il était pourtant interprété par Lainez, Lays, Louis Dérivis et Nourrit père. Madame Branchu, qui depuis son début dans *Didon*, en 1801, sous le nom de mademoiselle Chevalier, était devenue la grande artiste de l'Opéra, concourait aussi à l'excellente exécution de la pièce qui atteignit sa centième représentation. Lesueur borna là sa carrière dramatique et il retourna à ses compositions d'église et à ses livres théoriques. Deux mois après *le Triomphe de Trajan*, le 11 décembre 1807, *la Vestale* de Spontini remportait une éclatante victoire.

Gaspard Spontini habitait Paris depuis 1804. A cette époque, il comptait trente ans et il avait composé déjà quantité d'opéras italiens plus ou moins réussis. L'Opéra-Comique joua trois ouvrages de sa façon : *Milton, Julie* et *la Petite Maison. Milton* seul résista. Jouy lui confia le poème de *la Vestale* refusé par Méhul et par Cherubini. Il se mit à l'œuvre avec opiniâtreté, et



Melle BIGOTTINI

son ouvrage achevé, il eut l'esprit de se faire protéger près de l'administration, par l'Impératrice Joséphine. Sans cette aide, jamais *la Vestale* n'aurait franchi les chevaux de frise que le chef du chant Persuis et le chef d'orchestre Rey opposaient aux compositeurs nouveaux pour protéger le *Sanctum sanctorum* de la tragédie lyrique. L'effet produit par *la Vestale*, après un an de remaniements et de répétitions, déjoua tous les complots. L'Empereur avait jugé et approuvé d'avance l'œuvre de Spontini, dans une audition spéciale, et il avait prédit à l'auteur un grand succès. Chaque morceau de *la Vestale* fut salué par le public comme un chef-d'œuvre, surtout à partir du second acte. Le duo entre Licinius et Cinna, la prière de Julia, le grand final : « Détachons ces bandeaux, ces voiles imposteurs ! » la marche au supplice rappelèrent les triomphes de Gluck. Licinius était joué par Lainez, Cinna par Lays; madame Branchu créait d'une façon admirable le rôle de Julia et mademoiselle Maillard faisait la grande vestale.

Le 28 novembre 1809, Spontini fut moins heureux avec son *Fernand Cortez*, autre chef-

d'œuvre qui ne fut pas compris tout d'abord. La scène de la révolte, l'air d'Amazili, chanté pourtant par madame Branchu, le duo entre Amazili et Telasco : « Un asile te reste encore, » passèrent inaperçus. La mise en scène elle-même et les vingt chevaux de Franconi qui accompagnaient le conquérant du Mexique ne purent captiver l'auditoire. Un plaisant proposa, après la représentation, d'écrire sur la porte de l'Opéra : « *Ici, on chante à pied et à cheval.* » Il fallut sept années de répertoire pour faire admettre ce bel ouvrage qui était monté pourtant avec un grand soin et où Lays et Lainez jouaient les rôles de Telasco et de Fernand Cortez.

En 1814 et en 1816, on représenta à l'Académie *impériale,* devenue *royale,* deux opéras de circonstance où Spontini avait collaboré avec Berton, Persuis et Kreutzer. C'étaient : *Pélage ou le roi de la Paix*, suivi de *Vive Henri IV!* chanté par le sans-culotte Lays, et *les Dieux rivaux ou les Fêtes de Cythère*, pour célébrer le mariage du duc de Berry. En 1819, on joua *Olympie*, le dernier ouvrage parisien du maître qui n'eut que douze soirées et qui fut très maltraité par

la critique. Spontini, qui entendait répéter tous les jours par de mauvais plaisants que le musicien d'*Olympie* n'était pas le véritable auteur de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*, se fâcha tout rouge et partit pour Berlin où le roi de Prusse le nomma surintendant de sa musique. Le premier usage que fit de son pouvoir cet homme, qui avait tant souffert de l'injustice, fut d'écarter le *Freischutz* de Weber, depuis un mois en répétition, pour lui substituer son *Olympie*. *Olympie* ne réussit pas mieux à Berlin qu'à Paris. Le *Freischutz* la fit rentrer sous terre.

Le reste de la période que nous examinons affiche quelques grands noms, mais pas un seul grand ouvrage qui mérite ce titre. *Les Abencerrages* de Cherubini en 1813, son *Ali-Baba* en 1833, l'*Astyanax* de Kreutzer, l'*Adrien* de Méhul, la *Sémiramis* de Catel réussirent faiblement. L'*Aladin* de Nicolo n'eut un grand nombre de représentations que grâce aux évolutions du ballet et surtout au talent de la première danseuse, mademoiselle Bigottini.

II

LES ARTISTES DE LA DANSE ET DU CHANT PENDANT CETTE PÉRIODE

La danse prit à cette époque une large part dans les travaux de l'Académie impériale de musique. Les maîtres de ballets Noverre et Maximilien Gardel finissaient leur carrière. Pierre Gardel, Aumer, Milon et Dauberval composèrent des œuvres charmantes qui furent interprétées par quelques sujets d'un talent rare. Chacun de ces maîtres en chorégraphie eut naturellement son genre et son système. Ces genres et ces systèmes subirent les influences de la mode, et tel pas brillant, vanté dix années auparavant, devint l'objet des dédains de l'époque suivante. Noverre, retiré depuis longtemps du théâtre, écrit en 1807: « La danse était autrefois d'une exécution sage, heureusement combinée, intéressante par son fini et ses belles proportions ; elle offrait successivement à l'œil enchanté des pauses et des

repos agréables où les grâces du danseur se déployaient. Dupré a établi ces règles en principes. La danse actuelle n'offre que des temps sautillés, des pas hachés et un trépignement accéléré qui déshonore ce bel art et lui ôte sa parure. » Noverre critique ici par allusion Pierre Gardel, frère de Maximilien, qui commença ses travaux pour l'Opéra en 1790 et qui les continua jusqu'en 1812.

Noverre est le chorégraphe d'*Annette et Lubin*, des *Petits riens*, de *la Toilette de Vénus*, de *Médée*, du *Déserteur*. Il eut pour rival Maximilien Gardel, auteur de *Ninette à la cour*, de *Mirza*, du *Premier Navigateur* et du *Coq du Village*. Pierre Gardel, qui remplaça son frère, composa *la Dansomanie* dont Méhul fit la musique, *Achille à Scyros, Vénus et Adonis, Persée* et *Andromède* avec Méhul, l'*Enfant prodigue* avec Berton. Il fut remplacé à son tour par Milon, auteur de *Nina ou la Folle par amour* et de *Clari*. Milon eut pour rival Aumer, auteur des *Pages du Duc de Vendôme* et du *Page Inconstant*.

Les grands danseurs du temps sont Auguste

Vestris, qui appartient déjà à l'âge précédent, Duport et Paul surnommé l'aérien, qui débuta seulement en 1813, dans un pas de *la Caravane du Caire.*

Duport est, après Auguste Vestris, le plus brillant des danseurs, mais il est aussi le plus difficile des pensionnaires, comme le témoigne son dossier des archives de l'Opéra. A chaque instant, il feint des indispositions pour ne pas faire son service, ou il prolonge ses congés sans consulter l'administration. Le préfet du Palais le menace de l'envoyer à l'Abbaye et suspend ses appointements. Le directeur Picard reçoit un jour un billet de mademoiselle Duport, ainsi conçu : « J'ai l'honneur de vous prévenir que mon frère ayant quelque raison de craindre qu'on ne l'arrête, s'est retiré à la campagne. » Pendant ce temps, Duport passait la frontière et allait s'engager en Russie.

La danseuse célèbre par excellence était mademoiselle Bigottini qui succéda à madame Gardel, laquelle avait succédé à mademoiselle Guimard. Puis viennent mesdemoiselles Chameroy, Chevigny, Fanny Bias, Gosselin et Clotilde Mafleu-

roy. Les archives de l'Opéra me fournissent sur ces diverses danseuses et sur d'autres artistes des documents manuscrits assez curieux qui sont complétement inédits.

Mademoiselle Bigottini débuta au Théâtre des Arts dans le rôle de *Psyché*. Le 2 nivose an x, elle adressait une lettre au ministre de l'intérieur pour obtenir de l'avancement. Elle fut successivement *auxiliaire* et *remplacement*. En vendémiaire an XIII, elle tenait, *sans partage*, les rôles de madame Gardel dans la pantomime, et en 1812 on la nommait *première artiste de la danse*. Madame Gardel commençait à prendre de l'âge lors des premiers triomphes de mademoiselle Bigottini. Ce n'était plus le temps où Noverre pouvait dire de madame Gardel : « De ses pieds jaillissent des diamants. Lorsque je l'admire, elle me réconcilie avec la pirouette, parce qu'elle la file avec douceur et qu'elle n'avertit pas le public par un effort qu'elle va la faire. Son corps est tranquille et ne participe pas aux mouvements rapides et éblouissants de ses jambes. Enfin cette excellente danseuse est à la danse ce que la Vénus de Médicis est à la sculpture. »

A l'époque où Noverre écrivait ces lignes élogieuses, mademoiselle Bigottini n'était encore que *remplaçante.* Elle suivait de loin les traces de son chef d'emploi. Le public l'encourageait tout en souhaitant « *qu'elle ne négligeât plus sa tête, son buste et ses bras, et qu'elle se tournât un peu plus en dehors, de manière à rendre ses entrechats plus brillants.* » Le temps avait changé tout cela et la charmante madame Gardel était devenue une danseuse émérite, tandis que mademoiselle Bigottini, svelte et jeune, l'éclipsait par son talent comme par sa grâce et par sa beauté. Madame Gardel, ne pouvant plus vaincre sa rivale devant le public, tâcha de la perdre dans l'esprit du directeur. Le 13 octobre 1811, elle écrivait une lettre curieuse à Picard, lettre conservée dans les archives de l'Opéra : « Dimanche, au lever du rideau de *Paul et Virginie* (dit la lettre), madame Milon (sœur de mademoiselle Bigottini) a dit à une jeune femme qui était à côté d'elle et tout haut, afin de préparer les spectateurs à sa façon de voir : « Là ! encore cette vieille desséchée ! Mon Dieu que cette femme-là a mauvaise grâce et qu'elle me déplaît ! » La

personne, apostée auprès de cette mégère pour recueillir ces jolies choses, feignant de ne pas être au fait de ce qui se passait, lui demanda si ce n'était pas madame Gardel ; à quoi la dame répondit que si, mais qu'elle était trop vieille pour jouer ce rôle-là. Mademoiselle Saulnier étant entrée en scène, madame Milon dit tout de suite : « Regardez-moi cette grande bique de Victoire ! quelle grimace elle fait ! comme elle joue mal ! »

Il est peut-être nécessaire, continue la lettre, que notre doux et bon directeur, monsieur Picard, sache qu'il n'est pas épargné non plus, et que son nom est quelquefois sali par les lèvres de cette mal embouchée qui a dit : « J'ai reçu une lettre de ce cabotin de directeur, mais je me moque de lui et je sais bien ce que je ferai de sa lettre. » Picard, furieux, écrivit à madame Milon, qui répondit que rien de tout cela n'était vrai et que madame Gardel l'avait calomniée.

Madame Gardel prit sa retraite en 1815. Mademoiselle Bigottini quitta le théâtre en 1823. Dans sa représentation à bénéfice, elle joua, à côté de mademoiselle Mars, le rôle du page dans

la comédie d'Alexandre Duval, *la Jeunesse de Henri V.*

Mademoiselle Chameroy, qui dansait des pas de deux avec Auguste Vestris, avait la même vigueur et la même adresse que son partenaire; mais à ces qualités elle joignait une grâce inimitable. Elle mourut dans la fleur de l'âge et de la beauté. Mademoiselle Chevigny, dont l'exécution était vive et brillante, se retira de bonne heure pour cause d'embonpoint. En 1806, mademoiselle Fanny Bias n'était encore que figurante, et son directeur Bonet lui allouait une gratification de 300 francs par an. Ce fut M. de Luçay, premier préfet du palais, qui lui fit accorder un début; ce début s'effectua dans le ballet de *Psyché* après un échange de papier timbré avec le directeur, qui voulait le retarder. D'abord choryphée, puis *remplacement* de mademoiselle Bigottini, Fanny Bias joua enfin les premiers rôles et n'en devint que plus exigeante. Ce furent des querelles perpétuelles tantôt pour obtenir une augmentation d'appointements ou des feux, tantôt pour un congé, tantôt pour indisposition réelle ou simulée. Mademoiselle Gosselin, dont la carrière

fut entravée un instant par le mauvais vouloir de Gardel, à cause de sa femme qui redoutait les rivales jeunes et belles, conquit pourtant une place brillante qu'elle abandonna pour épouser le chanteur Martin, du théâtre Feydeau.

Clotilde Mafleuroy était première danseuse du genre sérieux. Vestris le père avait été son maître. Sa taille haute et élégante offrait l'image de la Diane antique. « Son exécution est parfaite, dit Noverre, sa vigueur n'est pas commune dans les femmes de sa taille. Elle arpente le théâtre avec facilité. Elle a de la grâce dans les bras et des développements proportionnés à la majesté de sa structure..... Il faut qu'elle s'applique à peindre les sentiments et les passions qu'elle sait inspirer. »

Clotilde Mafleuroy, qui épousa Boïeldieu, ne fut pas moins querelleuse et processive que Fanny Brias. Le directeur était obligé de lui adresser des billets galants pour s'assurer son service quand son nom paraissait sur l'affiche. J'extrais ces mots de la correspondance officielle : — « En vous annonçant aujourd'hui, madame, je suis sûr de multiplier le nombre de vos ado-

rateurs et les ressources que votre talent promet à ma caisse ». Vestris se plaint de mademoiselle Clotilde qui refuse de danser, à moins que l'administration ne lui promette par écrit de transporter le pas qu'elle danse dans l'opéra d'*Œdipe* dans un autre ouvrage de son choix. — Mademoiselle Clotilde (ajoute Gardel, écrivant au directeur) *a juré sur ses enfants* qu'elle ne paraîtrait pas si l'on ne faisait pas ce qu'elle demande. — Le directeur, de son côté, écrit au préfet du Palais : « Le caractère de cette artiste est d'une violence qui n'a pas même cédé dans les temps orageux de la Révolution. Je me suis vu forcé de lui écrire que j'admettais sa demande ; mais je vous prie de prendre un arrêté par lequel vous détruirez la promesse que je lui ai faite. »

Malgré toute cette diplomatie, Clotilde refusa de jouer *Médée*, à moins qu'on ne lui donnât 50 louis. Tout à l'heure elle ne voulait pas danser, un autre jour elle veut danser malgré l'administration. Réclamations de mademoiselle Bigottini ; Clotilde écrit alors à Bonet : « Je vous préviens qu'en attendant toute discussion, je

danserai demain mon pas de *Therpsichor* (sic) dans le ballet de *Psyché.* » A chaque moment, Clotilde feignait des indispositions pour se dispenser du service. Elle envoya, par huissier, sa démission que le préfet refusa. Le 10 mars 1810, Picard découvre qu'elle se prépare à partir pour un voyage sans le prévenir et contrairement à son engagement, et il l'avertit qu'elle est surveillée par la police qui saura bien la faire revenir à Paris, en quelque endroit qu'elle se trouve.

Les artistes du chant de cette période sont moins turbulents que ceux de la danse. Lays, séminariste défroqué, ne fut terrible que par son sansculottisme pendant la Révolution ; Lainez était un digne homme qui avait commencé sa carrière de chanteur en criant des bottes d'asperges dans les rues de Paris; Dérivis père, plus incommode, se fit mettre plusieurs fois à l'Abbaye, mais c'était en somme un utile pensionnaire. Madame Branchu resta au service de l'Opéra depuis 1801 jusqu'en 1826, sans qu'on s'occupât de sa vie privée. Elle fut une magnifique Alceste, une Vestale incomparable, une dramatique Hypermnestre. Les rôles d'Amazili dans *Fernand Cortez*

de Laméa, dans *les Bayadères*, ne lui furent pas moins favorables. Son dernier rôle important est celui de Statira dans l'*Olympie* de Spontini. Madame Branchu avait débuté dans l'Antigone d'*Œdipe à Colone*. Cette élève de Garat, mariée en 1804 au danseur qui lui donna son nom, naquit à Saint-Domingue, au Cap-Français, en 1789, d'un homme de couleur, officier de cavalerie. C'était une grande femme, assez grasse, dont les traits un peu masculins ne manquaient pas pourtant de noblesse et d'expression. Douée d'une voix puissante et très étendue, elle pratiqua d'abord la tragédie *hurlée* comme on l'entendait alors; mais dans la *Vestale* elle modifia sa manière d'après les conseils de Spontini. Madame Branchu mourut à Paris en 1850.





CHAPITRE V

ÉPOQUE DE ROSSINI ET DE MEYERBEER

I

NOUVEAUX CHANGEMENTS DE SALLE



ENDANT l'espace de temps qui sépare la période qui vient de finir de la période qui va commencer, l'Académie royale de musique change trois fois de domicile. Après l'assassinat du duc de Berry (13 février 1820), elle va donner des représentations à la salle Favart (du 19 avril 1820

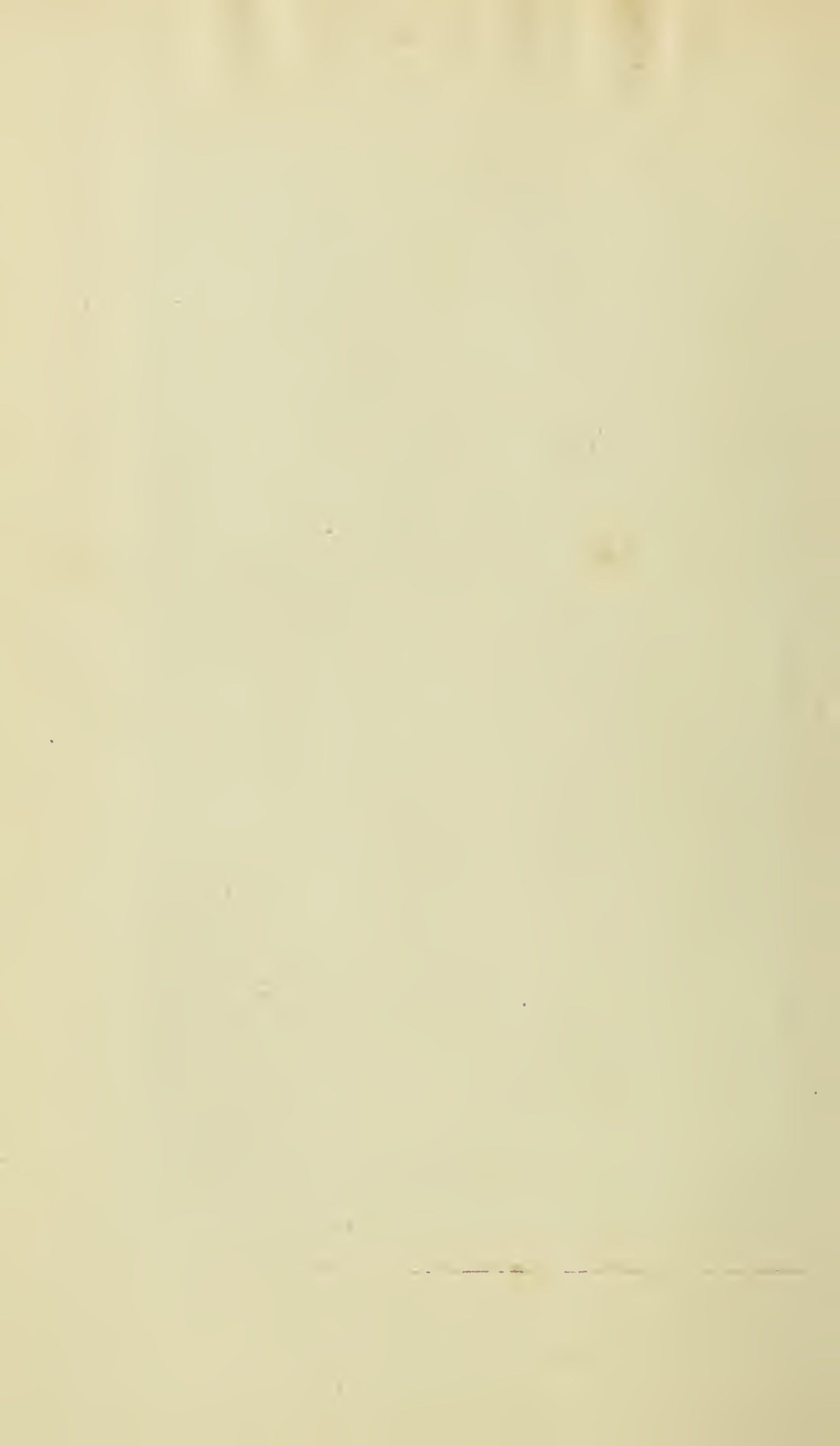
au 11 mai 1821), puis à la salle Louvois, aujourd'hui détruite. Cette salle Louvois avait été construite par Brongniart, en 1791, dans la rue Louvois. Elle se trouvait à gauche du magasin actuel de décors de l'Opéra-Comique.

Le 13 août 1821, l'Opéra entre enfin dans la salle nouvelle que l'architecte Debret venait d'édifier rue Le Peletier sur le terrain de l'ancien hôtel Choiseul, occupé en dernier lieu par l'État-Major de la garde nationale. M. Debret avait employé dans sa construction une partie des bois de la salle démolie, par exemple les colonnes corynthiennes des avant-scènes et des loges du milieu. Malgré cette économie bien entendue, le théâtre provisoire de la rue Le Peletier coûta 2,287,495 francs et dépassa la somme votée par les Chambres. Les députés laissèrent le dépassement de crédit à la charge de la liste civile.

La salle de la rue Le Peletier fut la première à Paris qui s'éclaira au gaz. Cette belle salle, si élégante dans ses proportions et d'une acoustique si merveilleuse, devait bientôt rencontrer ses jours de gloire. Aux noms vénérés de Lulli, de Rameau, de Gluck, de Sacchini, de Spontini,



MME BRANCHU



elle allait pouvoir opposer les noms de Rossini et de Meyerbeer.

Rossini! Meyerbeer! Deux noms immenses dans nos annales! L'un de ces maîtres a proclamé et pratiqué l'*unité de la mélodie*, préconisée par Jean-Jacques Rousseau dans sa fameuse *Lettre sur la Musique française;* l'autre, bien plus que Weber, a créé l'opéra romantique, à la fois pittoresque et dramatique. Ces deux maîtres ont modifié leur première forme italienne pour le public parisien, ce qui nous a valu d'une part *Guillaume Tell*, d'autre part *Robert-le-Diable* et *les Huguenots*, genre mixte et nouveau qui n'est ni l'opéra italien ni l'opéra allemand, et que pourtant on ne saurait nommer précisément l'opéra français.

II

RÉPERTOIRE FRANÇAIS DE ROSSINI

La tragédie lyrique, gâtée par les successeurs de Gluck, de Sacchini et de Spontini, était arri-

vée dans les derniers temps de l'Empire et sous la Restauration au suprême degré de la nullité, et elle inspirait un ennui profond. La salle de l'Opéra restait déserte; les recettes tarissaient; les librettistes reproduisaient les alexandrins académiques passés de mode; les musiciens revenaient à la pure mélopée, à ce que Grimm appelait le plain-chant. Ne sachant de quel bois faire flèche, la direction inventait les collaborations musicales. En 1814, elle associait Méhul, Berton et Paër pour mettre en partition *l'Oriflamme*, de Baour-Lormian; en 1821, Cherubini et Berton pour écrire *Blanche de Provence;* en 1825, Berton, Kreutzer et Boïeldieu pour confectionner *Pharamond*. Elle faisait produire à Catel *Zirphile et Fleur de Myrte*. Hérold obtenait, pour son début, en 1825, le méchant petit poème de Chaillou, intitulé *Lasthénie*. On maintenait au répertoire des inepties comme *le Rossignol*, de Lebrun, à cause de la lutte qui s'y établissait entre le soprano et la flûte de Tulou. Le ballet seul soutenait la gloire de l'Académie royale. Mademoiselle Bigottini triomphait, en 1820, dans la *Clari*, de Milon et Kreutzer; en 1823, dans la

Cendrillon, d'Etienne et Albert (Decombe). *Les Pages du duc de Vendôme* et *le Page inconstant*, d'Aumer, *les Filets de Vulcain*, de Schneitzhoeffer, faisaient prendre patience aux spectateurs clairsemés, attendant des jours meilleurs.

Enfin, le grand triomphateur italien, l'auteur du *Barbiere di Siviglia*, d'*Otello*, de *la Gazza ladra* et de *Semiramide*, arrive à Paris le 9 novembre 1823. Il s'y arrête quelques jours avant de se rendre à Londres, où l'appelait le roi Georges IV. Le lendemain de son arrivée, il assistait au Théâtre-Italien à une représentation du *Barbiere*. Il se vit acclamé et on l'entraîna sur la scène dans un entr'acte. Le clarinettiste Gambaro fit exécuter un concert de nuit sous ses fenêtres de la rue Rameau. Un banquet fut offert au maître de Pesaro par ses admirateurs. A table, on le plaça entre mademoiselle Pasta et mademoiselle Mars ; et Lesueur, le doyen des compositeurs français, porta un toast « au génie qui venait d'ouvrir une nouvelle route musicale. » Ce grand maître, qui arrivait ainsi à l'improviste avec l'auréole d'une célébrité européenne, était un beau jeune homme de trente-un ans, plein

d'esprit, de malice et de saillies. Il venait d'épouser, à Bologne, une éminente cantatrice, Isabella Colbrand, qui avait créé sa *Zelmira* et sa *Semiramide.*

Les amis et les ennemis échangèrent des articles de journaux et des brochures. La cour et la ville prirent part à la lutte, qui fut violente et acharnée. Les vaudevillistes s'en mêlèrent et injurièrent en flonflons l'auteur du *Barbiere,* au nom de l'*art national.* Rossini, par compensation, reçut dans cet intervalle sa nomination de membre étranger de l'Institut de France, et le ministre de la maison du Roi lui proposa de se fixer en France. Rossini partit le 7 décembre 1823 pour aller remplir son engagement à Londres, où il gagna 175,000 francs en moins de cinq mois. A son retour à Paris, il loua un appartement rue Taitbout, nº 28. Ce simple fait déchaîna les fureurs des champions de la tragédie lyrique. Ils comprirent d'instinct à quels périls les exposait le séjour, peut-être définitif, du musicien redouté. Berton, l'auteur de *Montano et Stéphanie* et d'*Aline*, *reine de Golconde*, se montra des plus ardents parmi les agresseurs. Chose bi-

zarre, les journaux libéraux attaquaient la révolution musicale et le révolutionnaire Rossini, que défendaient seuls les journaux royalistes et religieux. *Le Constitutionnel* s'était fait réactionnaire et *la Gazette de France* marchait en tête du parti de la réforme.

Un moment directeur de l'Opéra italien, Rossini changea ce titre contre celui d'inspecteur général du chant. Avant d'écrire une partition nouvelle pour l'Académie royale, il fallait donner à cette Académie des chanteurs. C'est ce dont il s'occupa tout d'abord. A Nourrit père et fils, à Dérivis, à Dabadie et à Prévost il adjoignit mademoiselle Cynthie Montalent, qui avait obtenu de grands succès au Théâtre-Italien sous le nom de mademoiselle Cinti, et il remania *Maometto Secondo*, qui devint *le Siége de Corinthe*. La pièce, répétée avec le plus grand soin sous la direction et avec les conseils du maître, fut représentée le 9 octobre 1826. Rossini avait élagué çà et là les fioritures italiennes trop épanouies et renforcé les masses chorales et instrumentales. Il avait ajouté, entre autres morceaux, au *Maometto*, une ouverture, l'allegro du finale du pre

mier acte, celui du duo du second acte, le divertissement, un trio, tout le finale du second acte et la bénédiction des drapeaux. Le succès fut immense. Les chanteurs avaient appris leur métier en répétant. Le rigide Dérivis lui-même, qui objectait qu'à l'Opéra une basse n'avait jamais fait de roulades, chanta fort bien son air : *Chef d'un peuple indomptable.* Adolphe Nourrit prit pendant ces répétitions les meilleures leçons de chant qu'il eût reçues de sa vie[1], même au temps de Garcia.

Avant *le Siége de Corinthe*, Rossini avait fait représenter sur notre scène italienne, à propos du sacre de Charles X, une pièce de circonstance, *Il Viaggio a Reims*, qui devint plus tard *le Comte Ory*. *Il Viaggio,* chanté par mesdames Pasta, Cinti, Mombelli, Schiassetti et par Donzelli, Zuchelli, Pellegrini, Bordogni et Graziani, avait été joué le 19 juin 1825 et accueilli avec des acclamations.

A la sollicitation du Ministre, Rossini fit subir à son *Mosè* italien le même remaniement qu'avait subi le *Maometto*, et, le 20 mars 1827, mademoiselle Cinti, qu'était venu retrouver Leva-

seur transfuge de la salle Favart, exécutait ce magnifique ouvrage en compagnie de mesdames Dabadie et Mori, d'Adolphe Nourrit, de Dabadie et d'Alexis Dupont. Les chanteurs français n'étaient pas moins transformés que l'ouvrage ; ils interprétèrent cette musique italienne comme s'ils sortaient de la Scala, de la Fenice ou de San-Carlo. *Moïse* opéra beaucoup de conversions dans la presse et dans le public. *Le Globe* fit amende honorable. Les morceaux nouveaux écrits pour *Moïse* sont des plus beaux et des plus justement célèbres.

Les progrès étonnants qu'avait faits Adolphe Nourrit dans l'art du chant en répétant *le Siége de Corinthe* et *Moïse*, donnèrent l'idée à Rossini d'écrire pour lui un opéra léger, et il choisit le vaudeville de Scribe intitulé *le Comte Ory* sur lequel il ajusta une partie des morceaux du *Viaggio a Reims*, comme par exemple l'introduction du premier acte avec la cavatine du ténor : « Que les destins prospères » ; le finale du même acte avec le fameux morceau à quatorze voix, l'air du second acte chanté par Raimbaut après le sac de la cave du seigneur châtelain de

Formoutiers. Le duo « Une dame de haut pa-« rage », l'air du gouverneur, l'introduction instrumentale où se trouve le motif de la chanson populaire, furent composés tout exprès pour la pièce. Ces diverses parties sont si ingénieusement agencées qu'elles forment un tout parfaitement homogène.

Cette charmante partition fut exécutée avec une perfection rare le 20 août 1828, par Adolphe Nourrit, Levasseur, Dabadie, mesdames Cinti, Jawureck et Mori. Les éloges de la presse furent cette fois à peu près unanimes. Parmi les journaux sérieux, le seul *Constitutionnel* boudait encore. Il se rallia le 3 août 1829 lorsque parut avec un éclat sans pareil le sublime *Guillaume Tell*. Il est vrai que le libretto était de son rédacteur principal, M. de Jouy.

Les interprètes montrèrent de très grandes qualités. Arnold-Nourrit, que l'on applaudit beaucoup, n'avait pas pourtant donné à son personnage cette ampleur que plus tard nous révéla Duprez. Mademoiselle Cinti (devenue madame Damoreau) reste jusqu'à présent la plus brillante des princesses, comme Levasseur le plus énergi-

que des Walter; mais nous avons depuis entendu de meilleurs Guillaume que Dabadie. Enfin l'éducation des artistes était achevée. On chantait à l'Opéra; on n'y criait plus.

Le chef-d'œuvre reconnu par tout le monde ne produisit pas cependant des recettes à la hauteur de son mérite. Je me rappelle ce temps où nous étions assis fort à l'aise sur les banquettes de l'orchestre. Auguste Vestris, retiré du théâtre depuis 1816, ne manquait pas une représentation. Mis avec la dernière recherche, l'œil fier et brillant, le front ombragé d'une superbe perruque d'un noir de jais, il nous contait dans les entr'actes les gloires de l'ancien Opéra, sans oublier les siennes.

Le poëme contre lequel la musique de *Guillaume Tell* avait à lutter paraissait vraiment trop naïf et trop ennuyeux. En effet, après le finale du second acte, on ne sait plus ce que l'on voit représenter. Ce vide absolu de la seconde partie du libretto amena l'acte de vandalisme de l'administration qui coupa tout le quatrième acte et qui arriva, plus tard encore, à ne plus jouer que le premier ou le second acte, en lever

de rideau. Lorsque je fus nommé, en 1856, directeur de l'Opéra, mon premier soin fut de rétablir l'ouvrage dans son intégrité et de rendre au géant ses membres mutilés. Je dois dire que M. Crosnier avait eu avant moi cette bonne pensée que j'eus l'honneur de mettre à exécution.

Peu de temps après la première représentation de *Guillaume Tell*, Rossini retournait à Bologne avec sa femme auprès de son vieux père resté veuf depuis 1827, et quelques années plus tard il renonçait à écrire des opéras. En se retirant toutefois, à l'exemple de l'immortel auteur de *Don Quichotte*, il attachait si haut sa plume, que personne n'y devait toucher après lui.

M. Lubbert prit, en 1827, la direction de l'Académie royale de musique sous les ordres du vicomte Sosthènes de la Rochefoucauld et de M. le duc de Doudeauville, père du vicomte, succédant au défunt marquis de Lauriston, comme ministre de la maison du roi. M. Lubbert, homme intelligent, qui mourut bey et fonctionnaire du vice-roi d'Égypte, n'avait aucun pouvoir. Il se contentait de toucher ses

appointements et de faire exécuter les ordres qu'il recevait du ministère. Le descendant de l'auteur des *Maximes*, le vicomte Louis François Sosthènes, ne poursuivait pas de ses soupirs une duchesse de Longueville de l'Opéra ; mais sa dévote passion s'en prenait aux jupes des danseuses qu'il faisait rallonger pour ne point donner aux spectateurs de coupables pensées. M. de Larochefoucauld, on le pense bien, s'inquiétait fort peu de continuer la réforme musicale de Rossini. Peu lui importait de savoir si ses subordonnés chantaient ou criaient, pourvu qu'ils allassent à la messe le dimanche et qu'ils fissent régulièrement leurs Pâques. Quelle singulière idée avait pu l'amener dans ce sanctuaire des roulades et des entrechats ! Sous cette administration morale, l'opéra coûta à la liste civile, en l'année 1827, la somme énorme de 966,000 fr., malgré la subvention de l'Etat et les 300,000 fr. perçus à titre de redevance sur les théâtres secondaires et sur les spectacles de curiosités.

III

LE RÉPERTOIRE DE MEYERBEER

Lorsqu'en 1830 le Roi Louis-Philippe monta sur le trône, son premier soin fut de débarrasser sa liste civile de ce coûteux fardeau de l'Opéra et de le mettre à la charge d'une entreprise. La rage d'économie qui animait la nouvelle liste civile fut en grande partie la cause de la retraite prématurée de Rossini, à trente-sept ans et après le succès de *Guillaume Tell.* L'Intendant du successeur de Charles X refusa nettement de reconnaître le traité qui constituait au maître italien une pension viagère de six mille francs et qui assurait, par contre, à l'Opéra, cinq partitions nouvelles livrables en dix ans moyennant une prime de 15,000 francs par ouvrage. On plaida cinq ans pour économiser les 6,000 francs et pour ne pas avoir les cinq opéras nouveaux de Rossini. On ne les eut pas, en effet; grand triomphe! Mais on fut condamné à payer la

pension. Une autre raison du silence tant reproché à Rossini, c'est le concert élogieux des journaux, au bénéfice de *Robert-le-Diable*, concert dans lequel se trouvait toujours quelque note dissonnante contre la victime de l'économie royale. La mutilation de *Guillaume Tell* et les découpures en fragments que l'on en fit pour servir de lever de rideau à des ballets, constituaient la troisième injure. Si vous voulez connaître par le menu les phases de ces déboires, lisez l'excellent livre de M. Alexis Azevedo, intitulé : *Rossini, sa vie et ses œuvres*. Vous resterez convaincu que la conduite de Rossini fut en cela très logique et qu'à sa place vous en eussiez fait autant, non pas seulement par rancune, mais par devoir et par dignité. Le docteur Véron, l'élu de la liste civile, prit à son compte les charges de l'Opéra et s'en fit un excellent revenu, quoiqu'on eût tari l'une des sources de ses recettes en abolissant l'article du décret de 1811 qui attribuait à l'Académie royale la redevance des théâtres secondaires.

On libella au nouveau directeur un eahier des charges qui l'obligeait à jouer tous les ans, pen-

dant les six années de son privilége, un grand opéra en trois ou cinq actes, un grand ballet de même dimension, deux petits opéras en un ou deux actes et deux petits ballets; en somme, un ouvrage nouveau tous les deux mois. Nous sommes loin de cette rigueur aujourd'hui. On octroya à Véron 800,000 francs de subvention pour la première année, 760,000 pour la seconde et la troisième, 710,000 pour les trois dernières. Il devenait responsable en cas d'incendie. On le plaça sous la surveillance d'une commission, présidée par le duc de Choiseul, ayant mission de punir chaque infraction au cahier des charges d'une amende de 1,000 à 5,000 francs.

Le docteur Véron, l'aimable homme que tout Paris a connu, avait alors trente-deux ans. Il quittait la *Revue de Paris* pour sa nouvelle entreprise. On l'avait vu tour à tour interne des hôpitaux, docteur-médecin, orateur à la Société royaliste des *Bonnes Lettres*, associé du pharmacien Frère, pour l'exploitation de la pâte pectorale de Regnauld, journaliste à *la Quotidienne*, puis au *Messager des Chambres*, et, enfin, fondateur de la *Revue de Paris*. A cette époque, il

occupait, rue Caumartin, un appartement modeste composé de trois pièces. On ne le rencontrait jamais chez lui. Il habitait sa voiture. Cette voiture très élégante était un coupé attelé de deux chevaux anglais, pomponnés de rubans écarlates sur les œillères. Il avait acheté le tout d'occasion à mademoiselle Mars. Une fois directeur de l'Opéra, Véron se meubla un intérieur de riche financier, où il eut bonne table, bonne cave et bonne compagnie. Ce luxe lui servait de réclame, non moins que le vaste col de chemise duquel sortait, comme une pivoine épanouie, sa figure rougeaude et *bon enfant*. Il avait calculé que son nouvel état de maison lui rapportait plus qu'il ne lui coûtait.

C'est dans ces circonstances que le docteur rencontra sur son chemin Meyerbeer et son *Robert-le-Diable*. *Robert-le-Diable* était, d'abord, un opéra-comique. C'est à ne pas le croire, si le fait n'était dûment constaté. Le théâtre Ventadour ne possédant pas de chanteurs capables d'exécuter la partition, Scribe et Delavigne rimèrent leur prose primitive et Véron devint possesseur du chef-d'œuvre. Il ne compre-

nait pas encore la bonne fortune qui lui tombait des nues. Mais il n'avait rien à monter qu'une traduction de l'*Euryanthe*, de Weber, que venait de confectionner Castil-Blaze, et il ne pouvait espérer mieux, à coup sûr, qu'un ouvrage nouveau de l'auteur du *Crociato in Egitto*, dont le succès italien avait fait le tour de l'Europe. La distribution de la pièce se trouvait tout indiquée : Adolphe Nourrit, Robert; Levasseur, Bertram ; madame Cinti Damoreau, Isabelle ; mademoiselle Dorus, Alice ; et pour la danse, mademoiselle Taglioni, l'abbesse des nonnes de Sainte-Rosalie. C'est avec ce personnel que *Robert* fut représenté le 21 novembre 1831. Mesdemoiselles Noblet, Julia et Montessu participaient au divertissement chorégraphique.

Le succès de *Robert* fut dès le premier jour ce qu'il est aujourd'hui. Il ne se décida pourtant qu'après le tableau des nonnes. Jusque-là, le public admirait en silence; mais, quoiqu'il retrouvât çà et là des imitations rossiniennes auxquelles son oreille était habituée, il entendait des effets inconnus qui le surprenaient et le faisaient hésiter. L'auteur d'*Emma di Resburgo*, de *Mar-*

gherita d'Angiù et du *Crociato*, joué au théâtre Favart au temps de la direction de Rossini, avait considérablement modifié sa manière, et il s'était créé un style à lui. C'était un mélange du romantisme de Weber, élargi et dramatisé, avec quelque chose de la puissance instrumentale de Beethoven et de la phrase mélodique (plus courte et moins complète) du maître de Pesaro, son premier modèle.

Trois accidents signalèrent, on se le rappelle, la première représentation de *Robert*. La chute d'un *portant* menaça d'écraser mademoiselle Dorus-Alice ; un rideau de nuages faillit tuer mademoiselle Taglioni, couchée sur le tombeau de l'abbesse de Sainte-Rosalie ; au cinquième acte, Bertram-Levasseur ne s'engloutit pas seul dans la trappe ; il entraîna dans le dessous Nourrit-Robert, aussi étonné que le public de ce dénoûment improvisé. En 1832, une jeune élève du Conservatoire, mademoiselle Falcon, remplaça mademoiselle Dorus dans le rôle d'Alice et y fit une profonde sensation.

Les Huguenots datent du 29 février 1836. L'opéra romantique se révèle ici dans toute son

ampleur. Le pittoresque n'a jamais été porté aussi loin par Weber lui-même. C'est un monde de caractères et d'habiles contrastes. L'acte de Chenonceaux, celui du Pré-aux-Clercs, le conciliabule de la Saint-Barthélemy, le duo d'amour qui termine le quatrième acte forment des oppositions merveilleuses. Mademoiselle Falcon, l'élève du Conservatoire, passa ce jour-là au rang de grande chanteuse dramatique, et, depuis sa retraite, il n'y a pas eu de Valentine plus inspirée. Adolphe Nourrit, à qui l'on doit le conseil donné au maître d'ajouter le duo du quatrième acte, qui suit la Bénédiction des poignards, s'éleva, dans le rôle de Raoul, à une hauteur prodigieuse comme tragédien et comme chanteur. Dans ce personnage, Duprez lui-même ne l'a pas fait oublier. On n'a pas rencontré non plus un Marcel plus convaincu que Levasseur.

Treize ans s'écoulèrent entre *les Huguenots* et *le Prophète*, représenté le 16 avril 1849. *Le Prophète* n'atteignit jamais le succès de *Robert* et des *Hugnenots*. C'est un opéra magnifiquement traité, empreint d'une couleur incomparable, mais il repose sur l'abnégation au lieu de

se fonder sur la passion ; de là sa moindre popularité. Le rôle de Fidès, le seul côté humain du sujet, fut ajouté par Meyerbeer. Le maître le construisit des débris de celui de Bertha, qui était d'abord le principal personnage. On ne saurait décider si la pièce gagna ou perdit à ce remplacement de l'amour par l'amour maternel. La création musicale n'en est pas du reste moins belle et moins puissante. Jean de Leyde servit de début à Roger, et madame Viardot donna à son rôle de Fidès la physionomie magistrale que l'on sait.

L'Africaine, dont les principaux rôles furent créés (28 avril 1865) par mesdames Sasse et Battu, par le ténor italien Naudin, qu'engagea tout exprès M. Fétis après la mort du maître Berlinois, par Belval et par Faure, notre grand virtuose, est assurément le moins complet de tous les opéras français de Meyerbeer. Si ce n'eût été un ouvrage posthume, les répétitions auraient amené de nombreux changements de la part du poète et de la part du compositeur. *L'Africaine* sera plus appréciée par les musiciens pour ses qualités spéciales, que par le public de l'avenir pour son mouvement et son effet dramatique.

IV

AUTRES COMPOSITEURS D'OPÉRAS ET DE BALLETS

Rossini et Meyerbeer dominent toute cette période, qu'ils traversent comme des géants. A côté d'eux, quelques compositeurs d'un rare mérite viennent aussi captiver l'attention et conquérir une haute célébrité. C'est d'abord Auber, le premier des maîtres français de notre temps. Auber est un musicien original, mais il ne donne pas à l'art de son temps une impulsion nouvelle. Il subit dans une certaine mesure l'influence rossinienne, qui, à son insu, se mêle à son propre génie. Halévy, au contraire, se relierait mieux à l'auteur de *Robert* qu'à celui de *Guillaume Tell*. Le souvenir d'Hérold n'est pas non plus étranger à sa manière et à son style général.

La Muette de Portici, représentée pour la première fois le 28 février 1828, vint prouver que le charmant auteur de tant d'opéras comiques re-

nommés pouvait atteindre parfois à de plus hautes conceptions. *Gustave III ou le bal masqué*, joué le 27 février 1833, *le Lac des Fées*, que l'Académie royale mit au jour le 1er avril 1839, furent loin d'égaler le chef-d'œuvre précédent. Les deux ouvrages étaient pourtant servis par de brillants interprètes : dans le premier, Nourrit, Levasseur, mademoiselle Falcon ; dans le second, Duprez, madame Stolz et mademoiselle Nau.

L'Enfant prodigue réussit davantage, en décembre 1850. Mieux distribuée qu'elle ne le fut à l'origine et allégée d'un acte, je crois que la pièce trouverait aujourd'hui un regain de succès. La partition, enrichie de la coupure que je signale, coupure pratiquée par Auber lui-même, doit se trouver dans les archives de l'Opéra avec quelques autres modifications. Les petits ouvrages d'Auber : *le Dieu et la Bayadère* (1830), *le Philtre* (1831), *le Serment*, *Zerline ou la Corbeille d'oranges*, que chanta madame Alboni au mois de mai 1851, contiennent de ravissants morceaux. *Le Philtre* serait une excellente reprise.

Halévy est tout entier dans *la Juive*, l'un des

chefs-d'œuvre de l'école française. Nourrit et Duprez illustrèrent tour-à-tour le personnage d'Éléazar ; mademoiselle Falcon reste la plus belle comme la plus passionnée des Rachel. *Guido et Ginevra* n'émut pas la foule en 1838, mais en 1840, *la Reine de Chypre* vint, sous les traits de madame Stolz, relever la gloire du maître. *Charles VI* obtint un beau succès en 1842. Cet opéra était brillamment traduit par Baroilhet et par madame Stolz qui s'y montrèrent incomparables comme jeu et comme déclamation lyrique; puis parurent *le Juif errant* et *la Magicienne* (1852 et 1858).

Halévy a été diversement jugé : à l'exception de *la Juive*, louée unanimement, et de *l'Eclair* (qui appartient au répertoire de l'Opéra-Comique), tous ses autres ouvrages ont rencontré de sévères critiques. On l'a représenté flottant sans cesse entre l'imitation de Meyerbeer et l'imitation d'Hérold, restant immobile au milieu de ces deux manières, sans pouvoir se créer un style spécial. On l'a accusé d'abuser du récitatif, de prolonger indéfiniment ses morceaux et de ne trouver la plupart du temps que des mélodies

tronquées. Il y a du vrai dans ces reproches. Il est évident que la clarté manque parfois à ses dessins mélodiques et que ses masses, quoique savamment traitées, sont souvent diffuses et monotones; mais, après Meyerbeer, nul mieux qu'Halévy n'a compris le côté romantique du drame lyrique, le pittoresque, la couleur, le dessin des personnages et des caractères. Éléazar et Rachel, Charles VI et Odette, Gérard et Catarina, de *la Reine de Chypre*, sont certainement des compositions caractéristiques. Au milieu de mélodies qui manquent parfois d'haleine, on trouve dans l'œuvre d'Halévy des élans chaleureux et inspirés, des chants qui se développent avec le sentiment et l'ampleur nécessaires. Niedermeyer, compositeur délicat et distingué, auteur de *Stradella* (1837) et de *Marie Stuart* (1844), appartenait aussi à cette école. Son succès n'a pas égalé son mérite. *Stradella* était réellement un bel ouvrage qui fut brillamment exécuté par Nourrit et mademoiselle Falcon.

Le plus chaleureux représentant de l'école rossinienne, l'auteur de tant d'œuvres acclamées en Italie, Gaëtano Donizetti, entra dans le ré-

pertoire français par un ouvrage purement italien que la censure napolitaine venait d'interdire à San-Carlo. *Poliuto* devint *les Martyrs* et il se produisit à notre Académie royale le 10 avril 1840, chanté par Duprez, Dérivis, Massol, Serda, madame Dorus-Gras. Le troisième acte est plein de vigueur et de passion. Tamberlick a fait du rôle de Poliuto l'un de ses grands succès sur les scènes italiennes.

Huit mois après *les Martyrs,* l'Opéra représentait une seconde pièce du maître bergamasque, cette fois composée tout exprès pour les auditeurs français. *La Favorite* fut jouée le 2 décembre 1840. Comme autrefois *Robert-le-Diable*, elle était destinée à un théâtre de genre, le théâtre de la Renaissance. Elle devait s'intituler : *l'Ange de Nisida*. Le ténor La Borde et madame Anna Tillon en devaient chanter les principaux rôles.

La pièce avait trois actes ; on étira le premier pour en faire deux. Les autres actes restèrent tels quels. Un personnage de demi-caractère disparut ; un duo retranché alla s'incarner dans *Maria Padilla,* opéra italien représenté à Milan

en 1841. Dans le duo du quatrième acte, madame Stolz fit ajouter aux répétitions la romance: « Fernand, écoute la prière »; la romance du ténor « Ange si pur » fut empruntée au manuscrit du *Duc d'Albe* (opéra non joué). Le quatrième acte tout entier fut écrit en vingt-quatre heures par Donizetti qui avait seulement dans sa mémoire la mélodie du célèbre duo. On a dit qu'il l'avait destinée à un *Comte de Cominges* qu'il n'écrivit jamais ; j'jgnorais ce projet, pour ma part, et ne m'en suis jamais autrement informé. Gluck en avait fait bien d'autres, comme on l'a vu plus haut, en transportant dans ses opéras français des morceaux déjà exécutés dans ses opéras d'Italie. Et puis, qu'importe ? je ne crois pas la musique tellement liée aux paroles qu'on ne puisse sans sacrilége séparer cette âme et ce corps. Souvent le musicien ne rend pas dans sa plénitude le vrai sens des paroles ; c'est au librettiste alors à traduire, s'il le peut, le vrai sens de la musique.

Le maigre succès de *Dom Sébastien de Portugal* (13 novembre 1843) impressionna vivement Donizetti, qui commença, peu de temps après ce demi-échec, à ressentir les premières atteintes de

la cruelle maladie dont il mourut. Scribe, contrairement à ses habitudes, avait donné là, au pauvre maître, un bien mauvais livret. De ces situations impossibles, Donizetti avait pourtant fait sortir de merveilleux accents. Pour ce malencontreux convoi de première classe du troisième acte, il avait écrit une marche funèbre magnifique. La cavatine de Camoens, dite par Baroilhet au premier acte, la romance du roi sur le champ de bataille, si bien rendue par Duprez, la mélodie : « O Lisbonne, ô ma patrie », le duo : « C'est un soldat qui revient de la guerre », sont des morceaux aussi beaux que les plus beaux de l'auteur de *Lucie de Lammermoor*. Lorsque l'ouvrage fut représenté à Vienne, le compositeur remplaça la scène d'enterrement de dom Sébastien par la scène du couronnement de son successeur. Le 6 février 1845, les Viennois faisaient un accueil très chaleureux à la partition ainsi amendée. « Croyez-moi, écrivait Donizetti après le succès de Vienne, les Parisiens reviendront à *Dom Sébastien*. J'ai composé cet opéra avec grand soin, et c'est pour moi un travail capital. »

En travaillant pour Paris, Donizetti modifia

sa manière italienne dans ce qu'elle avait de défectueux, c'est-à-dire qu'il s'enquit davantage de la couleur et de l'unité, sans rien perdre pourtant de ses qualités vivaces et passionnées. *Lucia*, en 1835, avait donné un modèle de sa tendance à l'unité. Duprez, qui avait créé, à Naples, le rôle d'Edgard, le reprit à Paris, le 20 février 1846, lorsque l'Académie royale représenta la pièce traduite, et y fut salué par d'unanimes acclamations. L'Opéra joua aussi, en 1853, une *Betly* de Donizetti, traduite de l'italien, qui passa presque inaperçue. M. H. Lucas l'avait traduite cinq ans après la mort du maître.

A son retour de Vienne, où il était allé monter son *Dom Sébastien*, le pauvre Donizetti ne paraissait plus le même homme. Lui, si bon, si aimable, si affectueux, il était devenu sombre et défiant. L'un des premiers, je m'aperçus du trouble qui se produisait dans son cerveau et j'en parlai à notre ami commun, le docteur Ricord, qui conseilla au maître un séjour momentané à la campagne et l'éloignement de tout travail. Gaëtano n'en voulut faire qu'à sa tête. Quelques mois plus tard, on l'enfermait dans une maison

de santé, à Ivry, d'où il ne sortit que pour aller mourir dans sa ville natale. Je n'oublierai jamais la visite que je rendis à notre pauvre ami, à la maison de santé. Gustave Vaëz m'accompagnait et tâchait d'attirer l'attention du malade en lui parlant d'un ouvrage nouveau dont il avait, l'année précédente, accepté de nous le sujet. Donizetti nous regardait avec ses grands yeux fixes et immobiles. Il ne nous répondait pas et ne nous reconnaissait même plus. On apporta un potage que nous lui fîmes manger en lui présentant la cuillère que sa main paralysée ne pouvait tenir. Il approchait ses lèvres de cette cuillère et il lampait le liquide comme aurait fait un animal. En quittant ce triste lieu, nous pleurions.

Le grand statuaire italien, Vincenzo Vela sculpta le monument funèbre de Gaëtano Donizetti, dans l'église de Santa-Maria-Maggiore. On y voit l'Harmonie, aux pieds de laquelle sont groupés sept petits anges représentant les sept notes de la gamme.

On a reproché à Donizetti d'avoir été un improvisateur. Le temps ne fait rien à l'affaire, dit la comédie. Il existe des natures réfléchies et des

natures expansives. L'auteur de *Lucie* appartenait à ces dernières. La passion coulait chez lui à pleins bords. Ses plus puissantes inspirations jaillirent toujours de source. Il aurait gâté sa pensée en cherchant à l'orner et à l'émonder.

La composition chorégraphique fut très brillante, pendant cette période, à notre Académie de musique.

La Somnambule et *la Fille mal gardée*, d'Hérold (1827-1828), obtinrent un succès de vogue. Le premier de ces ouvrages mettait en relief la vivacité spirituelle et entraînante de madame Montessu, la distinction de mademoiselle Legallois et, à la reprise de 1835, le gracieux talent de Pauline Leroux. *La Belle au bois dormant*, du même compositeur (1829), servit aux débuts de mademoiselle Taglioni, qui n'abordait pas encore les grands rôles et qui jouait, dans cette féerie en quatre actes, le personnage accessoire d'une naïade. Schneitzhœffer, musicien distingué, faisait courir tout Paris à l'Opéra, en 1826, avec son ballet de *Mars et Vénus ou les Filets de Vulcain*, joué par Albert et mademoiselle Legallois. En 1832, il donnait *la Sylphide*, où made-

moiselle Taglioni conquit sa renommée. Adolphe Nourrit avait composé le livret de ce ballet. Casimir Gide écrivit la partition du charmant *Diable boiteux* où Fanny Elssler se révéla. Il fit aussi pour elle *la Volière*, en 1838, et la *Tarentule*, en 1839.

V

LES INTERPRÈTES DU CHANT ET DE LA DANSE PENDANT LA PÉRIODE DE ROSSINI ET DE MEYERBEER.

Rossini n'avait pas eu le temps de former l'ensemble de la troupe qu'il destinait à l'interprétation de ses futurs ouvrages devant succéder à *Guillaume Tell*, aux termes du contrat passé avec le ministre du roi Charles X. Adolphe Nourrit, Levasseur et madame Damoreau se trouvaient seuls en état de le traduire dignement. Les autres artistes, habitués à la déclamation tragico-lyrique, n'étaient plus assez jeunes pour s'amender. La moindre vocalise les déroutait. Ils faisaient pourtant de leur mieux. Madame Damo-

reau, qui pendant six années avait chanté à Paris le répertoire italien, suppléait à la force par la virtuosité. On l'avait applaudie à Favart entre Malibran et Sontag. Dans l'Anaï de *Moïse*, elle se montra merveilleuse, comme dans la châtelaine du *Comte Ory*, comme dans la Mathilde de *Guillaume Tell*. Elle contribua, pour sa part, au succès de *la Muette*, d'Auber, et de *Robert-le-Diable*, où elle chanta avec son habituelle perfection le rôle de la princesse Isabelle. Entrée à l'Opéra en 1826, madame Damoreau l'avait quitté brusquement, en 1827, après une altercation avec le directeur. Elle y rentra en 1831, lorsque Véron monta *Robert-le-Diable*, et nous la rencontrons, en 1835, à l'Opéra-Comique, où elle fait courir la foule en représentant *l'Ambassadrice*, *le Domino noir* et *Zanetta*. La créatrice de l'Angèle du *Domino* se retira de bonne heure du théâtre pour se livrer à l'enseignement du chant, laissant un exemple qui ne sera jamais oublié. A la troupe de ce temps se rattachent Dabadie et sa femme. Dabadie créa Piétro de *la Muette*, Raimbaut du *Comte Ory* et le Guillaume Tell de Rossini. Vers le même temps,

Lafont, le double d'Adolphe Nourrit, jouait après lui le Masaniello d'Auber, puis il créait Raimbaut dans *Robert* et Léopold dans *la Juive*. Prosper Dérivis, fils de Louis Dérivis, débutait, en 1831, dans le Pharaon de *Moïse*.

Cornélie Falcon sortit en 1832 du Conservatoire et elle fit son début à l'Opéra le 20 juillet, par le rôle d'Alice dans *Robert-le-Diable*. Elle y succédait à mademoiselle Dorus, créatrice du rôle, qu'elle effaça bien vite. Mademoiselle Dorus (depuis madame Dorus-Gras) n'en était pas moins une virtuose parfaite dans les rôles à vocalises, mais jamais on n'avait vu sur la scène de l'Académie royale, avant Cornélie Falcon, une artiste réunissant à la fois tant de moyens naturels, tant de talent d'exécution, tant de distinction et de beauté. Une taille élégante, un visage expressif, d'une coupe idéale, de grands yeux voilés, une couronne de cheveux noirs, une voix d'un métal incomparable, un jeu noble et dramatique, telles étaient les qualités de cette jeune débutante de dix-neuf ans, qui avait eu Pellegrini pour professeur de chant et Adolphe Nourrit pour maître de déclamation. Le début



MME DAMOREAU-CINTI

de Cornélie Falcon dans *Robert* fut un étonnement et un triomphe. Lorsqu'elle créa le rôle de Rachel, dans la *Juive*, en 1835, les acclamations redoublèrent. Cette personnalité instinctive s'était développée par l'étude et la réflexion. Le rôle de Rachel, tel que l'établit mademoiselle Falcon, demeure un modèle pour la diction parfaite et pour l'expression. Elle créa, en 1836, avec la même supériorité de composition et d'exécution, le rôle de Valentine dans les *Huguenots*. Ce rôle a été repris par d'éminentes artistes, que j'ai toutes vues et entendues, et qui ne m'ont pas paru approcher de l'effet produit par mademoiselle Falcon. On aurait pu espérer que l'avenir du théâtre reposait sur cette jeune fille dans toute la fleur de l'âge et dans la plénitude de ses moyens. Une maladie de voix se déclara subitement et priva l'art et les compositeurs de leur plus riche ressource. Lorsqu'en mai 1840, dans une représentation à son bénéfice, elle reparut sur la scène de ses premiers succès, il ne lui fut plus possible de dire une phrase sans que cette voix, jadis si éclatante, vînt subitement à défaillir. Cette représentation, à laquelle j'assis-

tais, fut douloureuse au dernier point pour ceux qui avaient vu les triomphes antérieurs.

Madame Stolz fut l'interprète d'Halévy et de Donizetti, comme mademoiselle Falcon avait été l'interprète inspirée de Meyerbeer. C'était encore là une nature instinctive et originale qui communiquait à tous ses rôles un caractère et un mouvement qu'elle seule pouvait leur donner. En six années, de 1840 à 1846, elle créa la Léonore de *la Favorite*, *la Reine de Chypre*, la Zaïda de *Dom Sébastien*, la *Lazzarone* et l'Odette du *Charles VI* d'Halévy, *la Marie Stuart* de Niedermeyer, *l'Étoile de Séville* de Balfe, Desdemona dans *l'Othello* de Rossini, le *David* de M. Mermet, et enfin le rôle de Marie dans *Robert Bruce*. Madame Stolz s'éleva, dans le quatrième acte de *la Favorite*, à la hauteur des plus grandes tragédiennes. Quand elle joua, en décembre 1846, dans *Robert Bruce*, la fille de Douglas le Noir, une cabale organisée contre Léon Pillet, le directeur d'alors, fit éclater l'incident du mouchoir lacéré par l'irritable cantatrice et provoqua l'abdication du directeur et de la *prima donna assoluta*.

Le rôle de Léonore, après la retraite de madame Stoltz, fut chanté par mesdames Alboni, Borghi-Mamo, Tedesco et Barbot, artistes d'une très haute valeur, qui prêtaient au personnage une physionomie différente appropriée à leur nature spéciale. Madame Borghi-Mamo se signala par sa virtuosité et par le timbre de sa splendide voix ; madame Alboni par le calme rayonnement et la pureté de son exécution. Madame Barbot se distingua par sa fougue passionnée. Madame Borghi-Mamo créa, outre l'Azucena du *Trouvère*, la Mélusine de *la Magicienne*. Madame Tedesco créa, en 1859, l'Olympia d'*Herculanum*, et en 1867 la Vénus du *Tannhæuser*.

Adolphe Nourrit, qui brilla dans le répertoire de Meyerbeer comme dans celui de Rossini, était encore une nature d'artiste exceptionnelle. Son père, la haute-contre du premier empire, connaissait les déboires de ce métier qui ne l'aurait pas fait vivre s'il n'y avait joint prudemment la profession de brocanteur de bijoux. Il voulut détourner son enfant de la carrière dramatique, mais la vocation triompha. Louis Nourrit voulut

alors accompagner son fils pour le présenter au public et il remplaça le coryphée qui introduit Pilade lorsque le jeune homme débuta par ce rôle dans l'*Iphigénie en Tauride*, le 10 septembre 1821. Adolphe Nourrit, après un succès modéré, chanta successivement les grands rôles de l'ancien répertoire, Orphée, Renaud, Lyncée des *Danaïdes*, Licinius de *la Vestale*, *Fernand Cortez*, Calpigi de *Tarare*, Lubin du *Rossignol*. Lorsque Rossini le choisit pour remplir le rôle de son premier ténor dans *le Siège de Corinthe*, il montra ce que peuvent l'intelligence et l'étude. *La Muette*, *le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *le Dieu et la Bayadère*, *le Philtre*, révélèrent la souplesse et la variété de son talent. Les créations de Robert-le-diable, d'Eléazar dans *la Juive*, de Raoul dans *les Huguenots*, le *Don Juan* de Mozart, qu'il représenta en maître, élevèrent sa réputation aux dernières limites de la popularité.

L'arrivée de Duprez à Paris vint détruire tout le bonheur de Nourrit qui sentit d'instinct que ce rival allait le détrôner. Malgré les supplications de ses amis, il prit le parti de se retirer du

théâtre, sans même essayer de combattre, et il partit pour l'Italie où de nouveaux chagrins l'attendaient. A Naples, où il devait jouer le *Poliuto* que préparait Donizetti, il se livra à un travail acharné pour acquérir une voix de poitrine comme avait fait Duprez.

Le *Poliuto* étant refusé par la censure, il lui fallut débuter à San Carlo dans le *Giuramento* de Mercadante et dans l'*Elena di Feltro* du même compositeur. Le succès ne se décida pas selon ses espérances. Le Pollione de la *Norma* lui procura un plus favorable accueil : mais sous l'influence du chagrin, son cerveau se troubla et il en vint à se jeter une nuit par la fenêtre dans la cour du palais Barbaja.

Duprez hérita de tous les rôles de son camarade et ne fut pas le dernier à pleurer sur son malheureux sort. Duprez, sorti de l'école de Choron, avait débuté en 1825 à l'Odéon par le rôle d'Almaviva dans *le Barbier de Séville.* En 1828, il faisait partie de la troupe de l'Opéra-Comique sans que personne l'eût jamais remarqué. C'est en Italie qu'il alla finir son éducation musicale, et c'est au théâtre San Carlo de Naples qu'il

acquit sa réputation. Il venait de créer avec un succès éclatant le rôle d'Edgardo dans la *Lucia* de Donizetti, quand il revint à Paris où il trouva enfin un engagement. Rubini chantait au théâtre italien, Adolphe Nourrit à l'Opéra français. Duprez choisit l'opéra français où la victoire lui sembla plus facile à obtenir. Lorsqu'il se fit entendre pour la première fois à notre Académie royale dans le rôle de *Guillaume Tell*, dès les premières mesures du récitatif, le public était sous le charme. Cette étendue de voix, cette large manière de phraser, cette science profonde qui apportait une révolution dans l'art du chant, le fameux *ut* de poitrine qu'on entendait pour la première fois sortir des cordes vocales d'un ténor, lui conquirent en une seule soirée l'admiration générale. Duprez aborda tour à tour, en excitant les mêmes transports, le Masaniello de *la Muette*, *Robert-le-Diable* (le moins favorable de ses rôles), *Stradella*, Éléazar de *la Juive*, puis *le Lac des Fées*, *Guido et Ginevra*, *les Martyrs*, *Lucie* traduite, *Othello*, *Dom Sébastien*, *Jérusalem*. Après douze années de séjour à l'Opéra, le grand artiste se retira. La voix la plus solide

ne résiste pas indéfiniment à un exercice aussi prolongé et aussi violent. Le moment était venu de renoncer à ces luttes de géant, puisque la force et la jeunesse faisaient défaut.

Roger quitta l'Opéra-Comique en 1849 pour venir prendre la succession de Duprez. Il débuta par le rôle de Jean de Leyde dans l'opéra nouveau de Meyerbeer. Ce charmant acteur, ce chanteur délicat qui depuis onze années régnait en maître à l'Opéra-Comique où il aurait pu rester quinze années encore, suivit la route que lui avait montrée Duprez, et, lui aussi, il crut sa force et sa jeunesse éternelles. La création du *Prophète* lui fit beaucoup d'honneur. On l'applaudit successivement dans *l'Enfant prodigue* d'Auber, dans *le Juif errant,* ainsi que dans les reprises de *la Reine de Chypre*, des *Huguenots*, de *Lucie*, de *la Favorite*, d'*Herculanum*. Pendant ses congés, il chanta tout son répertoire en Angleterre et en Allemagne dans la langue de ces deux pays. Sa carrière à l'Opéra fut brillante, mais, hélas! trop courte. Dès 1855, c'est-à-dire six ans après son début, dans *le Prophète*, cette voix si pure et si fraîche était notablement altérée.

En 1859, un accident de chasse le força de rentrer dans la vie privée.

Baroilhet illustra dans cette période l'emploi des barytons, comme Levasseur celui des basses. Baroilhet avait débuté à l'Opéra, en 1840, en créant le rôle du roi dans *la Favorite.* Son succès dans *la Reine de Chypre* et dans *Charles VI* fut très grand, et si l'éminent artiste resta incomplet dans *Guillaume Tell,* c'est qu'il ne put jamais se décider à chanter le texte du maître sans y ajouter quelques fioritures de sa façon. La voix de Baroilhet était puissante et d'un timbre merveilleux.

Plusieurs grands artistes italiens traversèrent cette époque, mais firent un court séjour à l'Opéra. C'est d'abord Mario, qui débuta dans *Robert* en décembre 1838, puis madame Alboni (1853), puis madame Bosio, puis mademoiselle Cruvelli, qui, en 1854, produisit une si vive sensation dans *les Huguenots* et dans *les Vêpres siciliennes.*

Parmi les ténors, Gardoni, Poultier, le tonnelier de Rouen; Renard, parfois si entraînant dans le rôle d'Eléazar de *la Juive;* Gueymard, qui fit

un si long et si consciencieux service à l'Opéra; Michot et Colin eurent leur part de succès mérité. On se souvient des magnifiques voix de basse d'Alizard et de Cazeaux, et, parmi les soprani, on n'a pas oublié mesdames Heinfetter, Castellan et Dussy. Marie Sasse fut une brillante étoile trop tôt disparue. Les mêmes regrets ont suivi mesdemoiselles Nau et Battu, madame Vanden Heuvel et mademoiselle Wertheimber.

La danse de cette période produisit de grandes illustrations. Nous ne voyons plus, il est vrai, parmi ses paladins, ni Vestris, ni Dupré, ni Duport, mais il nous reste Perrot. Né avec le siècle, Perrot, élève d'Auguste Vestris, fut le professeur de Carlotta Grisi. La danse des hommes a passé de mode. Paul — l'aérien lui-même, n'est plus qu'un souvenir, comme le bel Albert et le solennel Monjoie. Le public a rompu sur ce point avec la tradition. Le premier danseur ne sert plus aujourd'hui qu'à soutenir la danseuse pour l'empêcher de tomber, lorsqu'elle exécute des poses trop penchées ou de périlleuses pirouettes. Les célébrités féminines qui se succèdent

dans les premiers rôles chorégraphiques se nomment Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Cerrito, Rosati, Amalia Ferraris, Emma Livry. A côté de ces gloires, gravite un essaim de sujets charmants qui se distingue par un talent réel, quoique moins remarqué. Zina Richard domine tout le monde de la danse par la perfection de ses pas, et les grandes danseuses ne l'admirent pas moins que ne l'admirent les élèves des quadrilles. Mademoiselle Plunkett eut aussi ses jours de prestige dans les ballets de *Paquita*, d'*Osaï*, et surtout dans *Vert-vert* et dans l'*Enfant prodigue*. Mesdemoiselles Dumilâtre et Duvernay, madame Guy-Stephan, mademoiselle Priora, sont encore des noms à citer, et personne n'a certes oublié madame Petipas et la grâce adorable qu'elle révéla lorsqu'en mai 1861, elle arrivait de Pétersbourg pour débuter dans *le Marché des Innocents*. Jamais on ne vit à l'Opéra un personnel dansant plus charmant et plus gracieux que celui parmi lequel on comptait Eugénie Schlosser, Laure Poussin, Mercier, Trois-valets, Parent, Francine Cellier, Montaubry, Lamy et les deux sœurs Fiocre. Mesde-

moiselles Beaugrand et Fonta s'annonçaient déjà comme des sujets destinés à conserver la tradition et les principes de la belle école.

Marie Taglioni, la première en date parmi les grandes illustrations de la danse de cette longue période qui embrasse deux générations, débutait à Vienne en 1822. Après avoir parcouru avec son père divers pays de l'Europe, elle paraissait pour la première fois sur notre scène, le 23 juillet 1827, dans *le Sicilien*. L'Opéra engagea la débutante pour huit années; le contrat commençait à partir de l'année suivante, car Marie Taglioni devait retourner à Munich pour achever de remplir ses obligations. Pendant le mois de congé qu'elle passa à Paris, elle se montra successivement dans *la Vestale*, dans *Fernand Cortez*, dans *les Bayadères* et dans le *Carnaval de Venise*. La danse gracieuse et légère de mademoiselle Taglioni, la chaste pureté de ses attitudes, cette exécution à la fois brillante et contenue, qui ne rappelait en rien les tours de force de l'école, produisit par sa nouveauté une surprise profonde. Lorsque Marie Taglioni eut créé, dans le ballet de *la Belle au bois dormant*,

mis en musique par Hérold, son rôle de la Naïade, l'administration royale lui signa un engagement de quinze ans. Quatre mois plus tard, Marie dansait la tyrolienne de *Guillaume Tell*. En 1830, elle représenta la bayadère Zoloé dans le charmant opéra d'Auber, *le Dieu et la Bayadère*, où elle jouait un rôle mimé, entre Adolphe Nourrit et madame Damoreau. Le jeune Perrot, qui en était encore à ses débuts, lui servait de partenaire. Le pas de l'abbesse de sainte Rosalie dans *Robert le Diable*, dansé par Marie Taglioni, contribua au succès du troisième acte de Meyerbeer, et, l'année suivante, *la Sylphide*, ballet d'Adolphe Nourrit et Schneitzhœffer, établit la renommée de l'éminente danseuse sur une base impérissable. En 1833, la vaporeuse Sylphide remportait une nouvelle victoire dans *la Révolte au Sérail*, où elle bondissait avec Perrot d'une façon vertigineuse sur les entraînants motifs brodés par le compositeur Labarre. En 1835, *Brésilia*, ballet du père Taglioni, malgré le secours que lui prêta la grande ballerine, n'eut pas un heureux résultat. En 1836, *la Fille du Danube*, composée pour Ma-

rie Taglioni par son père et Adolphe Adam, se trouva en concurrence avec le succès du *Diable boiteux* et l'apparition d'une danseuse nouvelle, Fanny Elssler. Le père Taglioni, grand diplomate, profita de la circonstance pour emmener sa fille en Allemagne et en Russie, où elle poursuivit le cours de ses triomphes, laissant le champ libre à sa rivale.

Fanny Elssler, la nouvelle étoile du firmament chorégraphique, débuta sur la scène de notre Académie royale en 1834. En 1831, elle dansait encore à Vienne au théâtre de la *Porte de Carynthie* où, quoi qu'on en ait dit, elle n'obtenait qu'un très faible succès. J'étais alors à Vienne et j'écrivis à Véron, qui venait de prendre la direction de l'Opéra, pour lui signaler cette jeune fille dont le talent très original me paraissait devoir beaucoup plaire à Paris. Le docteur ne se hâta pas assez de suivre mon conseil. Fanny et sa sœur Thérèse s'engagèrent à Londres où elles trouvèrent l'accueil le plus enthousiaste, et le directeur parisien ne put l'enrôler dans sa troupe que deux ans après.

La petite ballerine viennoise avait passé, elle

aussi, à l'état d'étoile. Le temps n'était plus où je les voyais, elle et sa sœur, quitter le soir le théâtre de la Porte de Carinthye après le spectacle et retourner à leur modeste domicile les pieds dans la neige, et portant un cabas à leur bras ! Quel changement ! Disons, en parenthèse, que Fanny nia toujours les relations qu'on lui avait prêtées avec le duc de Reischtadt. Le prince assistait pourtant volontiers à ses représentations dans l'avant-scène de droite au Kœrntnerthor; mais ce n'est pas là une raison pour douter de la parole d'une danseuse de *primo cartello*.

Fanny Elssler débuta rue Le Peletier le 10 septembre 1834, par la création de la fée Alcine, mauvais rôle dans un mauvais ballet intitulé *la Tempête ou l'Ile des Génies*. La réussite fut calme, quoiqu'on eût remarqué l'esprit et le charme de cette danse mutine et provocante qui contrastait si bien avec le genre pudique de Marie Taglioni; mais le 1er juin 1836, dans le *Diable boiteux*, Fanny obtint un tel triomphe, surtout dans son pas espagnol, que le placide M. Taglioni prit sérieusement ombrage et se décida ce jour-là à faire voyager sa fille. La froide

réception faite à son ballet *la Fille du Danube*, malgré l'excellente exécution de Marie secondée par mesdemoiselles Blangi, Duvernay, Maria, Noblet et Dupont, l'affermit dans son projet d'exil, qu'il exécuta. Fanny devint pour un temps l'idole du public, mais l'effet de *la Cachucha* du *Diable boiteux* ne put jamais être dépassé par elle.

La Chatte métamorphosée en femme, ballet de Coralli et Monfort, réussit faiblement le 16 octobre 1837. Le ballet intitulé *La Volière ou les oiseaux de Bocace*, composé par Thérèse Elssler et mis en musique par Casimir Gide, fut joué dans la représentation à bénéfice de Fanny Elssler et n'eut que quatre représentations en mai 1838. La *Gypsy et la Tarentule* (1839), où Fanny remplissait les principaux rôles, mirent de nouveau en évidence ses qualités charmantes, mais on aspirait toujours après le retour du *Diable boiteux* et de la sémillante *Cachucha.*

Un soir de décembre 1840, dans le divertissement de *la Favorite*, paraît Carlotta Grisi, c'est une inconnue, une cousine de Giulia Grisi, la prima donna du Théâtre-Italien. L'inconnue était

célèbre dès le lendemain. Elle apportait une manière nouvelle qui tenait le milieu entre celle de Taglioni et d'Elssler. Au bout d'un mois, Carlotta était la danseuse favorite du public parisien.

Fanny Elssler, qui avait fait partir Marie Taglioni pour l'étranger, juge à son tour que le temps des voyages est venu, et elle s'embarque pour l'Amérique. Là, ses succès redoublent et les populations détellent les chevaux de sa voiture pour la traîner en triomphe jusqu'à son hôtel. C'était royalement finir la carrière; les petits pieds de la danseuse viennoise avaient fait bien du chemin depuis qu'ils trottinaient dans les neiges de la Porte de Carynthie.

Le 28 juin 1841, MM. de Saint-Georges et Théophile Gautier faisaient représenter le ballet de *Gisèle*, où Carlotta Grisi escalada du premier bond les plus hauts sommets de son art. Mademoiselle Noblet, Pauline Leroux, Julia, Dupont, Montessu, charmants talents de seconde ligne, avaient à cette époque abandonné la scène. Carlotta Grisi, avant son entrée à l'Opéra, avait chanté et dansé au théâtre de la Renais-



Melle FALCON

sance, dans un opéra-ballet du maestro Fontana intitulé *le Zingaro*. Sa voix était maigrette et tremblottante, mais elle avait des pointes admirables et un jarret d'acier. Elle abandonna le chant pour se consacrer uniquement à la danse. *La Jolie fille de Gand* et *la Péri* devinrent pour la jeune artiste deux nouveaux triomphes en 1842 et 1843. *Le Diable à quatre*, de Sedaine, arrangé en pantomime par MM. de Leuven et Mazilier, et orné d'une brillante musique d'Adam, obtint la vogue en 1845, grâce au talent de la danseuse.

Paquita, *Griselidis*, *la Filleule des Fées*, dignes pendant de *Gisèle*, furent les dernières créations de Carlotta Grisi. Elle aussi, la charmante Carlotta, elle avait fait son temps. A côté de ce talent si élégant et si sympathique, s'était révélée une rivale, Francesca Cerrito, femme du chorégraphe Saint-Léon. Cette nouvelle venue, à la fois danseuse parfaite et mime excellente, avait séduit les Parisiens, qui n'ont pas coutume d'encenser deux idoles à la fois.

Née à Naples où elle débuta à l'âge de treize ans, Cerrito avait paru sur les principales scènes

de l'Italie et à Vienne. On venait de l'applaudir à Londres dans un pas de quatre qu'elle dansait alors avec Elssler, Taglioni et Carlotta Grisi. Dans *la Vivandière*, la gentillesse et la vivacité de la prima ballerina enchantèrent les spectateurs parisiens. Dans *le Violon du Diable*, tour à tour grande dame, ange et démon, elle put montrer la variété de ses aptitudes comme actrice et comme danseuse. Son succès fut considérable. *Orfa*, ballet scandinave, continua la vogue de la Cerrito en 1852, mais en 1853 madame Rosati se montra dans *Jovita ou les Boucaniers* et fit oublier tous les succès de Francesca Cerrito, qui pourtant essaya de lutter en créant encore, en mai 1854, le rôle de Gemma dans le ballet de ce nom. Tout était dit. L'appel ne fut pas admis, et Cerrito céda la place comme avaient fait les autres. Le bel oiseau bleu ne s'envola pas en Amérique ou en Russie. Il resta tranquillement à Paris, dans une cage élégante, au milieu de la verdure et des fleurs. Cette cage était placée près du bois de Boulogne, dans la rue de la Faisanderie.

Madame Rosati a été l'actrice de ballet la

plus dramatique que l'on ait vue depuis mademoiselle Bigottini. Elle était vraiment admirable dans *Jovita,* dans *la Fonti* (1855) et surtout dans *le Corsaire*, ce magnifique ballet de M. de Saint-Georges et d'Adolphe Adam, représenté avec un luxe inouï le 23 janvier 1856. Ce succès marque dans les annales de l'Opéra, non-seulement par le talent qu'y déploya son interprète principale, mais par le fameux vaisseau du dernier acte, trouvaille exceptionnelle de la machinerie moderne qui, plus tard, ne sut rien inventer pour le vaisseau de *l'Africaine.*

La danse de madame Rosati n'avait ni la force ni l'élévation que l'on admirait dans la danse de sa rivale Amalia Ferraris, mais rien n'était comparable à sa grâce, à la poésie de ses mouvements. Lorsque ces deux artistes durent jouer ensemble dans *Marco-Spada ou la Fille du bandit,* opéra comique d'Auber, métamorphosé en ballet, il fallut une diplomatie profonde pour les contraindre à cette lutte qui les effrayait toutes deux. Madame Ferraris passait ses journées en larmes, et madame Rosati bondissait de fureur. Le duel finit à la satisfaction des deux grandes

ballerines et le public les associa dans le triomphe. Mais quand l'orage fut passé, *la Fille du bandit* m'avoua, avec des éclairs dans les yeux, que, le matin même de la première représentation, elle avait failli s'enfuir en Angleterre, laissant l'Opéra et son directeur se débattre avec le public.

Amalia Ferraris, qui émerveilla toutes les capitales de l'Europe par la hardiesse et la perfection de son talent, avait débuté en 1844 à Milan, au théâtre de la Scala. Après avoir été acclamée dans toutes les villes d'Italie, à Vienne et à Londres, elle parut pour la première fois, à Paris, dans le ballet des *Elfes*, de MM. de Saint-Georges et Gabrielli, le 11 août 1856. Elle réunissait la grâce à la force et à la virtuosité la plus éclatante. Elle avait des bonds de panthère et des pointes qui tombaient d'aplomb comme des fers de flèche. Son succès inquiéta justement les partisans de madame Rosati, qui venait de remporter six mois auparavant une si belle victoire dans *le Corsaire*. *Sacountala,* illustrée par la charmante musique de M. Ernest Reyer, le ballet de *Pierre de Médicis*, *Graziosa*, *l'Étoile de Messine*, portèrent au plus haut point la re-

nommée de madame Ferraris, qui retourna en Italie en 1862 et qui ne fut pas remplacée à Paris. De cette époque date la décadence de l'exécution chorégraphique à notre Opéra. Notons en passant que, parmi les portraits du foyer de la danse à la nouvelle Académie de musique, on a trouvé le moyen d'oublier madame Ferraris et Mademoiselle Livry !

Emma Livry, qui aurait été, elle aussi, une danseuse de premier ordre, avait, dans *le Papillon*, fait une création intéressante et montre la perfection de sa méthode. Dans *Herculanum*, de Félicien David, elle dansait avec Mérante un pas de deux où elle fut applaudie à outrance. La pauvre enfant n'eut pas le temps de jouer le rôle de la Muette de Portici qu'elle avait répété. A la répétition générale de cet ouvrage, ses jupes de gaze prirent feu et causèrent sa mort. Cette perte fut vivement sentie au théâtre, et le public s'associa à ces justes regrets. Niez donc la fatalité ! Un arrêté directorial obligeait les danseuses de cette époque à ne se servir que de jupes préparées avec la *carteronine,* matière qui rendait toute combustion impossible. Emma Livry avait

refusé d'obéir à cette injonction, et elle avait écrit et signé son refus en affirmant qu'elle prenait sur elle la responsabilité de ce qui pouvait arriver. Cette lettre est conservée dans les archives de l'Opéra. Les danseuses d'aujourd'hui continuent à ne pas porter de robes à l'abri de l'incendie, et l'administration ne pense même pas à le leur proposer, de peur d'un refus, motivé sur le ton grisâtre que cet amidon est censé communiquer aux étoffes. Le déplorable accident de la danseuse du *Papillon* ne convertit pas une seule ballerine, et j'ai entendu Madame Ferraris répondre un jour : « Non ! plutôt brûler comme mademoiselle Livry ! »

Toutes ces gloires chorégraphiques sont aujourd'hui retirées du théâtre. Marie Taglioni n'est plus la sylphide de 1831 ; mais, à Londres, elle essaie dans sa classe de danse de former des sylphides à son image. Fanny Essler vit à Vienne en bonne bourgeoise, et sa sœur Thérèse, veuve du prince Adalbert de Prusse, habite Berlin. Rosati a regagné sa villa de Cannes; Carlotta Grisi a dit adieu aux Willis pour se fixer à Genève ; Amalia Ferraris est à Florence auprès

de son mari; Francesca Cerrito, toujours charmante, offre le macaroni de l'hospitalité aux amis qui la viennent visiter dans son oasis verdoyante du bois de Boulogne.

VI

TROIS DIRECTEURS EXCENTRIQUES

De 1835 à 1854, l'Opéra fut dirigé par trois hommes d'une nature très différente et dont l'excentricité a laissé des souvenirs. Duponchel, Léon Pillet et Nestor Roqueplan ne furent pas les acteurs les moins curieux et les moins intéressants de leur troupe. Duponchel, d'abord architecte (et plus tard, en 1846, orfèvre associé à la maison Morel), caressait, depuis l'abandon de l'Opéra par la liste civile, le secret dessein de devenir l'arbitre suprême des destinées de cet établissement. Il se fit d'abord participant aux derniers mois de la gestion de Véron, puis il acheta au directeur, suffisamment enrichi, les dix-huit mois de privilége qui restaient à courir, moyennant la

somme de 200,000 francs. M. Aguado prit une part dans l'affaire et avança les fonds. Duponchel, au comble de ses vœux, entrait en exercice le 15 août 1835.

Duponchel n'était ni un littérateur, ni un musicien, ni un homme de théâtre, c'était un artiste, un inventeur d'effets décoratifs qui avait la passion innée des magnificences de la mise en scène. C'est lui qui, sous l'administration de Véron, avait imaginé et fait exécuter le beau décor du Couvent des nonnes, dans *Robert-le-Diable;* c'est lui qui, plus tard, trouva la splendide place publique et le défilé du cortége, dans le premier acte de *la Juive*. Le nouveau directeur, possédé de l'idée fixe de la mise en scène, se montrait aussi inaccessible aux prétentions des abonnés qu'aux agaceries de ses sylphides. Il passait imperturbable et le lorgnon enfoncé dans l'arcade sourcilière devant toutes les exigences et même devant les menaces qui ne le firent jamais reculer d'un pas. Lorsqu'il refusa de renouveler l'engagement de mademoiselle Taglioni, les abonnés de la loge dite infernale demandèrent métaphoriquement sa tête, et, passant du sens figuré

au sens positif, ils firent fabriquer une tête de carton à laquelle un peintre donna la ressemblance la plus parfaite. Rien ne manquait à la tête de Duponchel, pas même le lorgnon dans l'œil. Il fut convenu que cette tête serait jetée sur la scène avec les couronnes et les bouquets destinés à mademoiselle Taglioni. L'intervention de la police empêcha seule l'accomplissement de cette sinistre plaisanterie. Quelque temps après, tous les amis du directeur recevaient une lettre bordée de noir, les convoquant aux convoi, service et enterrement de M. Duponchel, directeur de l'Académie royale de musique, et Duponchel accueillait lui-même les invités en deuil et les retenait à dîner en s'efforçant de rire, quoiqu'il n'en eût guère envie. Ce fut Duponchel qui monta *les Huguenots* et qui engagea Duprez et Mario.

Léon Pillet, qui devint, en 1841, l'associé de Duponchel dans la direction de l'Opéra, et qui demeura seul directeur au bout de dix-huit mois, était un homme excellent qui n'avait qu'un défaut, mais un défaut capital pour les fonctions qu'il acceptait, celui de posséder un

cœur trop aimant et trop facile à captiver. Son admiration exclusive pour sa première chanteuse lui créa un monde d'ennemis acharnés et lui fit commettre bien des fautes et bien des injustices. Sa direction, qui dura six ans, du 1er juin 1841 au 1er juillet 1847, fut signalée par des procès intentés à Duprez, à Baroilhet, à Gardoni, à Fanny Elssler et à d'autres artistes dont la popularité gênait son exclusivisme admiratif. Les petites danseuses viennoises arrivées d'Allemagne, sous la conduite de madame Weiss, obtinrent un tel succès dès leur apparition, que le pauvre directeur se plaignait amèrement chaque soir, au nom de l'art, des recettes énormes qu'elles lui faisaient encaisser. Il n'eut de repos que lorsqu'il fut privé de cet élément lucratif. Une puissante cabale se forma parmi les abonnés contre Léon Pillet et contre la *prima donna assoluta*, et un violent orage éclata, le 30 décembre 1846, à la première représentation de *Robert Bruce*. Madame Stolz, irritée contre les cabaleurs qui murmuraient, chutaient ou sifflaient après chaque morceau qu'elle avait chanté, déchira son mouchoir en lançant au

public une suprême malédiction, et elle sortit de scène en jurant de ne jamais reparaître. Elle reparut pourtant et acheva son rôle avec une énergie et un courage qu'on ne saurait trop admirer. Cette exécution de tout point injuste, mais qui servait des rancunes opiniâtres et des projets cachés, amena la retraite du directeur et de la chanteuse.

Roqueplan, dans le complot tramé contre Léon Pillet, avait eu pour complice et pour allié un personnage riche de plusieurs millions et non moins excentrique que les deux paladins en lutte. Ce personnage, nommé M. Guillaume, est resté célèbre dans les coulisses de l'Opéra. Il nourrissait pour la danse et les danseuses une passion d'artiste qui tenait de la monomanie. Il avait d'abord proposé au ministre d'établir à ses frais une école normale gratuite pour les jeunes ballerines. Voyant son projet écarté, il sollicita la direction de l'Académie royale, ce qui amena dans les journaux un conflit épistolaire avec le directeur en titre. Repoussé une seconde fois, le réformateur enrôla une cabale qu'il unit à celle de Roqueplan, et qui donna avec une vigueur

sans pareille dans les soirées mémorables où l'on chuta madame Stolz. Léon Pillet succomba; Roqueplan partagea avec Duponchel le pouvoir directorial, et le virtuose M. Guillaume demeura gros Jean comme devant. Il continua de siéger dans la stalle d'abonné qu'il occupait depuis trente ans. M. Guillaume est mort récemment sans avoir exécuté son projet de fondation d'une école normale de danse. Les derniers moments de cet excentrique ont offert un très curieux tableau. Le saint Vincent de Paule de la danse avait perdu la parole; mais on pouvait lire sur son visage ce qui se passait dans son cerveau toujours éveillé. Ses brusques changements de physionomie indiquaient, à ne s'y pas méprendre, qu'il voyait se dérouler devant lui tous les épisodes de sa vie passée. Tantôt son front s'assombrissait, tantôt ses lèvres pâles se détendaient dans un sourire, tantôt son œil terni rayonnait tout à coup et le moribond semblait plongé dans l'extase du bonheur. C'est ainsi qu'il rendit le dernier soupir, croyant que des essaims de Sylphides, de Péris et de Willis voltigeaient autour de lui, prêtes à le recevoir dans leurs bras.

Nestor Roqueplan, qui avait mené souterrainement toute l'intrigue, remplaça Léon Pillet dans la direction, et il prit pour assesseur Duponchel qui revenait rêvant de nouvelles splendeurs de mise en scène. L'excentricité de Nestor Roqueplan consistait à faire de l'esprit au lieu de faire des recettes. Tout le monde le trouvait charmant, même ses créanciers. Il se retira le 30 juin 1854, laissant un passif de 900,000 fr. Mais il avait tant d'esprit, qu'après ce résultat un décret impérial, en date du 1er juillet de la même année, le nommait administrateur pour le compte de la liste civile. Un nouveau déficit constaté par les inspecteurs des finances dans cette même année 1854, provoqua la retraite définitive de cet homme de tant d'esprit, qui fut remplacé par Crosnier.





CHAPITRE VI

ÉPOQUE CONTEMPORAINE



'EST peut-être vainement que Rossini et Meyerbeer ont ouvert deux routes nouvelles au drame musical. Quelques-uns de nos compositeurs à la mode ont hésité jusqu'à présent à s'engager dans ces voies. Les grands prêcheurs de mauvaises doctrines leur ont tant dit et redit

sur tous les tons que la mélodie était un hors-d'œuvre inutile, qu'ils se sont laissé convaincre. Ils ont songé d'ailleurs que cet oiseau rare était fort difficile à rencontrer. Les plus ingénieux ont imaginé d'en revenir à la tragédie lyrique des successeurs de Rameau et même de remonter au besoin jusqu'à Destouches et à Campra, se fondant théoriquement sur la fameuse préface d'*Alceste* où Gluck recommande l'intime liaison de la musique et des paroles. Mais, comme l'accent de Gluck n'est pas moins difficile à trouver que la belle mélodie, il est arrivé que les partisans de ce système ont simplement reproduit les déclamations monotones des maîtres primitifs, et qu'à leur aride mélopée ils ont joint cette intensité instrumentale que Gluck n'admettait qu'en raison du degré de passion et d'intérêt que la situation pouvait offrir. M. Richard Wagner tient la férule dans cette petite classe récitante, qui sacrifie l'idée à la forme, et que l'on a surnommée plaisamment l'école des *algébristes*, ou l'école du *Civet sans lièvre*, ou encore l'école du *Renard ayant coupé sa queue*.

Les ouvrages où le lièvre mélodique ne gîte



Melle TAGLIONI

pas, se tirent d'affaire par les splendeurs de la mise en scène. On les bourre de ballets, de décors et de lumière électrique, on les habille splendidement, on leur donne pour protagoniste un acteur-étoile, et si le poème, emprunté au besoin à un chef-d'œuvre classique, offre de l'intérêt par lui-même, le public permet volontiers qu'on lui joue de la musique pendant ce temps-là. Cela le distrait comme au concert Besselièvre.

Il fut plus sévère pourtant dans la soirée néfaste du 13 mars 1861, lorsqu'il immola sans pitié *le Tannhæuser* de M. Wagner, qui depuis 1845 triomphait sur toutes les scènes de l'Allemagne. Aussi pourquoi choisir un treizième jour du mois ? Et pourquoi s'annoncer partout, au milieu du tonnerre et des éclairs de la réclame, comme un prophète musical dont Gluck, Mozart et Beethoven n'étaient que les pâles précurseurs ? Arrêtons-nous, et, comme disent les romanciers, n'anticipons pas sur les événements. L'histoire de la nuit du 13 janvier reviendra chronologiquement à sa place.

Le plus anciens des compositeurs vivants dont nous avons à mentionner les œuvres est M. Am-

broise Thomas, né à Metz en 1811, dans cette année de la comète si fertile en produits excellents. Le maître acclamé à l'Opéra-Comique depuis 1837, l'auteur charmant de *la Double Echelle,* du *Caïd*, du *Songe d'une nuit d'été* et de *Mignon*, s'essaya sur notre grande scène lyrique, en 1841, par un *Comte Carmagnola* qui rencontra un assez froid accueil, suffisamment justifié du reste par la nullité du libretto dont Scribe avait gratifié le jeune musicien. L'année suivante, la paternelle administration de Léon Pillet et Duponchel fit passer en plein été le *Guerillero*, opéra en deux actes du même auteur, dont le livret, écrit par Théodore Anne, n'était pas non plus un modèle d'intérêt. Vingt-six ans s'écoulent entre le *Guerillero* et *Hamlet*. Dans cet intervalle, M. Thomas obtenait à l'Opéra-Comique ses deux grands triomphes du *Caïd* et du *Songe d'une nuit d'été*, et il les accompagnait d'autres ouvrages d'un mérite plus modeste, comme *Raymond*, *la Tonelli*, *la Cour de Célimène* et *Psyché.*

En 1866, le succès de *Mignon*, composition romantique, où la couleur pittoresque du sujet

se trouve si poétiquement reproduite par la musique, vint rouvrir à M. Ambroise Thomas et à son *Hamlet* les portes de notre premier théâtre depuis si longtemps fermées devant lui. Le magnifique drame de Shakspeare, très habilement arrangé par Michel Carré et M. Jules Barbier, fut représenté par Faure et mademoiselle Nilsson. La masse des spectateurs qui n'avait certainement jamais vu jouer la pièce anglaise ni même la traduction du chef-d'œuvre par Alexandre Dumas et M. Paul Meurice, fut transportée par la beauté des situations. Faure, avec raison, ne donna pas au rôle la farouche grandeur que lui prêtaient Edmund Kean et Macready, et après eux Rouvière au *Théâtre-Historique*. Il édulcora la sauvagerie du *prince of Denmark* comme il convenait de le faire, puisqu'il acceptait la lourde tâche de traduire en doubles croches le monologue : « Etre ou n'être pas, voilà la question. » C'est pour le coup que, voyant ce tour de force de la musique, Saint-Evremond se serait étonné d'entendre raisonner le suicide en chantant! Quand je me sers du mot *chanter*, je me trompe, c'est *réciter* qu'il

faut dire, car l'*Hamlet* de l'Opéra récite par système selon les us de l'ancienne tragédie lyrique. Le sujet ne comportait pas le chant. Le compositeur devait s'en tenir à la mélopée en l'ornant de son mieux par des accompagnements d'orchestre ingénieux et savamment combinés, et c'est ce qu'il a fait par force et par raison. L'intérêt de l'action se serait trouvé refroidi par les mélodies les plus belles; ajoutons qu'au besoin cette terrible épopée psychologique du prince danois aurait pu se passer de musique, même de la musique d'un maître. Lorsque dernièrement le bruit de la retraite de Faure, notre éminent virtuose, courut dans Paris, chacun se demandait qui pourrait reprendre le rôle d'Hamlet après lui, et tous répondaient : personne. Faure, en effet, réunit en lui tout le charme et tout le succès du personnage. Ophélie peut être remplacée, Hamlet ne le sera jamais.

Faust peut se nommer le chef-d'œuvre de M. Gounod, ou du moins son meilleur ouvrage. Il procède du grand Gœthe comme *Hamlet* procède du grand Shakspeare. Cette collaboration indirecte n'a pas nui à nos deux opéras français

contemporains. *Faust* est le seul ouvrage de M. Gounod qui soit écrit tout d'un jet, et où l'on retrouve l'unité d'une composition inspirée. Le mécanisme du travail, comme chez les grands maîtres, se cache soigneusement cette fois sous des fleurs. La mélodie ne déborde pas, mais on la sent, et on peut la suivre dans toutes les parties où sa présence est appelée par le sentiment et la passion. Les masses chorales et instrumentales déploient dans tout l'ouvrage une richesse et une puissance rare. Le contour des personnages est poétiquement tracé, et plus fermement accusé que dans les autres productions du même auteur. Les situations violentes, comme la scène de l'église et celle de la prison, auraient pu peut-être recevoir une plus vigoureuse empreinte, et Meyerbeer, quitte à recommencer dix fois son travail, fût arrivé certainement à rendre la pensée de Gœthe; mais pour n'être pas de tous points parfait, le *Faust* de M. Gounod n'en est pas moins une œuvre de premier ordre parmi les œuvres de nos auteurs vivants. M. Gounod avait débuté à l'Opéra, en 1851, par *Sapho*, pièce en trois actes, presqu'aussitôt réduite à deux. *Sapho*

annonçait un excellent musicien, nourri de fortes études, cherchant l'idéal de son art, et chez qui la distinction et le goût ne manquaient pas. La chanson du petit pâtre : « Broutez le thym, » est un modèle de musique pittoresque. *La Nonne sanglante*, représentée en 1854, offrait au compositeur un sujet assez lugubre extrait du *Moine*, de Lewis. Il se crut obligé de se montrer aussi lugubre que son sujet, et il dépensa dans ce coloriage un talent qu'il aurait pu mieux employer. *La Reine de Saba*, jouée en 1862, fut une autre erreur de M. Gounod. Il n'en surnage que le chœur des Sabéennes. Dans cet ouvrage, le système prévalut sur le sentiment, et le récitatif essaya de remplacer partout la mélodie. Les autres opéras de M. Gounod ont été joués au Théâtre-Lyrique. C'est *le Médecin malgré lui*, *Philémon et Baucis*, petit acte représenté d'abord à Bade, où l'on remarquait un orage symphonique et un joli duo; *Mireille*, où domine la description romantique, et enfin *Roméo et Juliette*, drame de passion enflammée qui n'était nullement dans la nature rêveuse du compositeur, et où l'inspiration fait trop souvent dé-

faut. M. Gounod reste jusqu'à présent l'auteur de *Faust*. Attendons *Polyeucte*, où les combats de l'amour et de la foi fourniront au maître, avec les situations cornéliennes, une matière sympathique en harmonie avec son sentiment.

Verdi est l'un des génies de l'Italie musicale. Son œuvre nombreuse et touffue a parcouru en triomphatrice les deux hémisphères de notre globe. De Milan à Calcutta, de Mexico à Pétersbourg, on entend les accents passionnés d'*Ernani*, du *Trovatore*, de *la Traviata* et de *Rigoletto*. *Aïda* et *la Forza del Destino* ne tarderont pas à suivre leurs aînés.

La direction Roqueplan-Duponchel inaugura son avénement en faisant arranger par Verdi les *Lombardi alla prima Crociata*, qui devinrent *Jérusalem*, et que l'Académie royale représenta le 20 novembre 1847. Duprez joua et chanta en maître le rôle de Gaston de Béarn, et il fut sublime d'expression et de sentiment dans la scène de la dégradation de chevalerie. Cette scène était nouvelle dans la partition, ainsi que l'introduction du premier acte et les airs de ballets.

En écrivant pour Paris ses *Vêpres Sicilien-*

nes, opéra en cinq actes représenté à l'Académie impériale le 13 juin 1855, Giuseppe Verdi prit le parti de modifier son style et sa manière. Sans rien abandonner de sa vigueur et de sa passion chaleureuse, il donna plus d'ampleur à sa déclamation, plus d'intérêt et de développement à son instrumentation, allant ainsi au devant des critiques que les esprits chagrins lui préparaient. Cette complaisance à se rapprocher de la tragédie lyrique, épave du temps passé, donna un produit mixte qui rencontra les éloges des professeurs de contre-point, mais qui tempéra singulièrement l'inspiration et la fougue du maître. Ayant pour principale interprète mademoiselle Cruvelli, il ne put résister pourtant au plaisir de lui fournir un air brillant dans son ancienne manière, et il écrivit *la Sicilienne*, qui devint, par l'effet qu'y produisit la cantatrice, le morceau populaire de l'ouvrage. Je suis de ceux qui trouvent que Verdi n'a pas été assez Verdi dans les deux opéras qu'il a destinés à notre scène. S'il l'avait été un peu plus, *les Vêpres*, ainsi que *Don Carlos*, brilleraient encore aujourd'hui au premier rang du répertoire. *Les Vêpres* et *Don*

Carlos n'en sont pas moins l'œuvre d'un grand musicien. Certains morceaux de ce second ouvrage, qui date de 1867, portent l'empreinte du vigoureux talent de l'auteur du *Trovatore* et de *Rigoletto*, comme, par exemple, l'air de Philippe II :

Je dormirai sous ces voûtes de pierre,

la cavatine du marquis de Posa et la scène de Don Carlos conspirant pour l'affranchissement des Pays-Bas. Si Verdi consent quelque jour à gratifier notre Opéra d'une production nouvelle, j'espère qu'il sera plus lui-même et qu'il ne choisira pas des sujets politiques au lieu de sujets passionnés. Un ouvrage écrit par lui dans ces conditions ne quitterait pas plus le répertoire que *Guillaume* et *les Huguenots*.

Le plus mélodique des maîtres français contemporains est sans conteste M. Félicien David. *Herculanum*, joué pour la première fois le 4 mars 1859, sera repris quelque jour, lorsque l'Opéra possédera une cantatrice capable de bien rendre le rôle d'Olympia, si magnifiquement créé par madame Borghi-Mamo. La voix chaude et dorée

de madame Gueymard-Lauters, le talent profond et sympathique d'Obin dessinèrent à leurs plans la grande figure de Nicanor, le démon drapé dans la pourpre du proconsul, et le personnage de la douce Lilia. M. Félicien David possède une nature d'artiste tout à fait individuelle, et les flots de mélodie qu'il verse à pleines mains ne sauraient provenir d'une autre source que son âme sensible et inspirée. Son *Lalla Rookh* est un petit chef-d'œuvre qui reparaît de temps à autre sur les affiches de l'Opéra-Comique. Sa *Perle du Brésil*, spectre errant du Théâtre-Lyrique, va probablement renaître à Ventadour, sous la forme de grand opéra.

Le public de l'Académie de musique n'a certes pas oublié les trois grandes batailles du *Tannhæuser*. M. Richard Wagner, par d'imprudents écrits où il se présentait comme le dictateur musical des temps à venir, n'admettant pour égaux et encore moins pour maîtres aucun des génies de l'art ancien et moderne, avait réussi à déchaîner d'avance contre lui tout ce qui, à Paris, tient dans sa main une plume ou un sifflet. Le *chef-d'œuvre*, prôné en Allemagne, protégé par l'em-

pereur, soutenu par le corps diplomatique, et monté par ordre avec tout le luxe imaginable, parut enfin sur l'affiche le 13 mars 1861, après de laborieuses répétitions. Le premier tableau, le Vénusberg, ajouté par l'auteur à la pièce primitive, avait surtout provoqué une vive opposition parmi les musiciens de l'orchestre, qui l'appelaient la *foire de St-Cloud*, faisant ainsi allusion à la singulière harmonie de ce fragment.

Les abonnés, prenant pour paroles d'Evangile les confidences de M. Wagner qui prétendait leur imposer tout son répertoire allemand, criblèrent le pauvre *Tannhæuser* de telles bordées de sifflets, et cela pendant trois représentations consécutives, que l'ordre vint des Tuileries de le supprimer de l'affiche pous éviter le scandale. La dernière représentation faillit ne pas aller jusqu'au bout ; elle y parvint néanmoins, mais ce ne fut pas sans l'énergique intervention du directeur qui avait promis à l'auteur cette satisfaction. Le public fut très injuste dans cette affaire, car le *Tannhæuser* contient assurément de fort belles parties; mais j'avoue que dans son ensemble, c'est un buisson d'épines qu'un auditoire

français ne pouvait traverser sans se sentir blessé, ou tout au moins égratigné. Et puis l'ingénuité du poème, la lutte grotesque des joueurs de harpe, l'interminable récit du pèlerinage, la maladie de voix de Niemann, qui ôtait à cet excellent ténor ses moyens habituels, tout cela prêtait trop aux rires et aux lazzis et préparait la catastrophe. Les partisans du *civet sans lièvre* furent impuissants à conjurer l'orage ou, pour me servir d'une locution populaire, à faire avaler le morceau. Ils durent amèrement le regretter, car si la pièce avait triomphé, les *algébristes* n'avaient plus besoin de pourchasser ces diables d'idées mélodiques qu'ils n'attraperont jamais. La chasse au châtre était fermée pour eux, voilà qu'elle recommence.

Depuis 1864 jusqu'aujourd'hui, le *Roland à Roncevaux*, de M. Mermet, est l'un des grands ouvrages dont l'Opéra ait à enregistrer le succès. Ce drame chevaleresque, dont l'auteur avait composé les paroles et la musique, produisit une chaude impression sur les auditeurs entraînés par l'accent guerrier, par la puissance des masses chorales, par un rhythme précis et énergiquement

marqué. La chanson de Roland, le finale du premier acte, le chœur du second acte : « Roncevaux, vallon triste et sombre ; » la farandole du troisième acte, le chœur : « En avant Monjoie, et Charlemagne ! » tels sont les morceaux qui décidèrent le succès de la pièce. *Roland* fit plus de soixante recettes magnifiques. Peu d'ouvrages contemporains ont atteint ce chiffre éloquent. On attend beaucoup du nouvel opéra de M. Mermet. *Jeanne d'Arc* sera représentée avant la fin de l'année 1875. Déjà deux fois brûlée, à Rouen et à Paris, puisse-t-elle, comme l'oiseau fabuleux, renaître de sa double cendre !

Parmi les petites pièces jouées en lever de rideau, citons : *le Maître chanteur*, de M. Limnander (1853) ; *François Villon*, de M. Membrée, dont on a représenté récemment à Ventadour un opéra intitulé « *l'Esclave* », et un autre opéra, *les Parias*, au Théâtre-Lyrique populaire. Citons *le Docteur Magnus*, de M. Ernest Boulanger (1864) ; *la Fiancée de Corynthe*, de M. Duprato (1867) ; *Erostrate*, de M. Ernest Reyer (1871) ; *la Coupe du roi de Thulé*, de M. Diaz (1873).

Le public a sous les yeux les sujets de la troupe actuelle, et il apprécie leur mérite. Il est donc inutile d'entrer à cet égard dans un examen détaillé.

Nous avons en moins madame Carvalho, l'éminente créatrice de la Marguerite de *Faust*, mais nous avons en plus madame Krauss et mademoiselle Nilsson.

L'Opéra ne possède plus aujourd'hui de premières danseuses pouvant jouer des ballets d'action comme *le Corsaire* ou *Jovita*. Il n'a que des danseuses de pas. C'est pourquoi il ne produit guère que des ballets sans importance dramatique. En 1863, mademoiselle Mourawief se montre dans le petit acte intitulé *Diavolina*, de Pugni ; en 1864, mademoiselle Boschetti importe trois actes italiens de MM. Rota et Giorza, *la Maschera ou les Nuits de Venise ;* puis viennent les deux actes de *Néméa* de M. Minkous, *la Source* de MM. Léo Delibes et Minkous, avec des pas disposés pour mesdemoiselles Beaugrand, Salvioni et Eugénie Fiocre, puis, en 1870, *Coppelia ou la Fille aux yeux d'émail*, avec une charmante musique de M. Léo Delibes.

C'est le début de mademoiselle Bozzacchi dans le rôle de Swanilda.

Depuis quatre ans, rien de nouveau. Petipas et Saint-Léon se sont retirés du théâtre. Mérante reste pour le moment le seul directeur du ballet. C'est lui qui a composé le joli divertissement de *la Coupe du roi de Thulé.* C'est lui le créateur des principaux rôles dans *Jovita*, dans *Marco Spada* et dans *le Papillon.* Petipas, qui débuta dans *la Sylphide* en 1839, a parcouru une longue et brillante carrière. C'est à lui que l'on doit la chorégraphie de *Sacountala,* de *Graziosa* et du *Marché des Innocents.* Berthier, excellent danseur comique, digne successeur de Beaupré, a pris aussi sa retraite. Voilà bien des vides à combler.

L'ouverture de la nouvelle salle de l'Opéra donnera certainement une impulsion puissante aux travaux lyriques et chorégraphiques. La troupe de la salle provisoire va s'enrichir peu à peu de sujets de premier ordre, comme elle l'a déjà fait. Comprenant mieux que personne combien l'intérêt de son entreprise est lié à l'intérêt du public, M. Halanzier, excellent administra-

teur, nous étonnera par des prodigalités bien entendues. Malgré l'énorme surcroît de dépenses que va lui occasionner l'éclairage et l'entretien d'un palais qui n'a pas moins de 11,237 mètres de superficie bâtie, c'est-à-dire près du triple de l'ancien Opéra, il voudra rassembler peu à peu dans cette cage splendide de M. Garnier les oiseaux chanteurs les plus rares de l'univers. Sa troupe sera dorée comme les colonnes et les plafonds de son théâtre et comme le fond de sa caisse. Il arrêtera d'une main résolue le travail de désunion qui menaçait de se produire entre l'orchestre, les chœurs et les sujets ; il soumettra tout son monde à la sévérité du rhythme ; il s'opposera aux coupures que certains artistes pratiquent parfois dans les chefs-d'œuvre, sans mauvaise intention d'ailleurs, mais pour ménager leurs moyens. Si le Conservatoire ne lui fournit pas les recrues qu'il désire, il en formera dans ses propres classes. C'est ainsi qu'est arrivé Villaret après un an d'études. Il rétablira l'émulation dans les classes de danse et de mimique, et donnera les avancements au concours et non à la faveur. Il remettra au répertoire, pour l'édi-



M^{ELLE} FANNY ESSLER

fication du présent, quelques chefs-d'œuvre des maîtres du passé, comme Gluck, Sacchini ou Spontini. Dans un temps prochain, nous verrons tout cela, et l'art sera sauvé, à condition toutefois que l'État voudra bien se décider le plus tôt possible à encourager une ou deux scènes lyriques secondaires qui permettront aux compositeurs inconnus (si Dieu le veut !) de devenir des maîtres à leur tour et d'aborder notre grande scène avec une éducation faite. Que l'Italie nous serve d'exemple. L'Italie représente chaque année une quarantaine d'ouvrages inédits. Plusieurs compositeurs de talent sont déjà sortis de cette utile concurrence. M. Ponchielli a commencé par deux chutes; son troisième ouvrage, *I Lituani*, est en ce moment un succès de vogue ; et la voix publique désigne ce jeune auteur comme le successeur de Verdi.

En Italie, la multiplicité des théâtres d'ordre épars dans les anciennes capitales permet à ces établissements de vivre et de produire des compositeurs et des chanteurs, et même d'en fournir à l'Europe et à l'Amérique. Chez nous, il n'y a que Paris, et à Paris il n'y a que l'Opéra. Si la

14

grande scène parisienne ne donne pas d'ouvrages nouveaux, ou si elle n'en donne que de médiocres, tous les théâtres de province souffrent à la fois et courent le risque d'une faillite générale. Les municipalités profitent malheureusement de la circonstance pour empirer la situation en retranchant les subsides. Les populations perdent alors le goût des belles choses. Ne pouvant se procurer un divertissement plus honnête, elles sont entraînées, malgré elles, vers les cafés-concerts, l'opérette et la politique d'estaminet. L'État a plus d'intérêt qu'il ne le croit à ce que notre Académie nationale de musique soutienne sa gloire deux fois séculaire.

On me répondra que les grands maîtres ne se créent pas à volonté ; mais il n'y a pas si longtemps, ce me semble, que nous avons vu Rossini, Hérold, Boïeldieu, Auber et Meyerbeer. Et puis, à défaut de grands maîtres, on se contente provisoirement d'auteurs de talent instruits dans leur art, qui se perfectionnent en produisant. Nombre de musiciens de mérite se voient aujourd'hui poussés vers les œuvres futiles ou malsaines par le besoin de gagner leur vie. La

protection négative que l'État leur accorde par la liberté des théâtres, les voue forcément à la polka et à la contredanse. Ce régime crée à la longue un mauvais goût universel et (qu'on me passe le mot) il encanaille toute une génération. Entendez parler certains jeunes gens d'aujourd'hui, et vous reconnaîtrez l'argot des petits théâtres qui déshonore et rend impossibles quantité de mots de la vraie langue française. L'argot s'est étendu de la parole à la musique, et ce n'est pas seulement dans le texte de nos opérettes qu'on voit appliquer les conséquences de la règle cacographique en usage « n' fallait pas qu'y aille. »

Il est de principe que les subventions généreusement accordées par le pays à quelques scènes typiques doivent servir à maintenir l'art dans les limites du beau et du bien. Les cahiers des charges sont les chartes des théâtres privilégiés. S'ils restaient sans exécution, les directeurs ne seraient pas les seuls coupables. La nécessité de maintenir les bonnes traditions est la seule raison qui autorise les encouragements pécuniaires accordés par l'État à une industrie

privée. Un directeur subventionné ne s'écartera jamais des obligations qu'il a consenties quand il sera bien convaincu que l'administration supérieure est résolue, comme c'est son droit et son devoir, à faire exécuter les contrats. Tout le monde alors sera content, et le public qui paie le budget des théâtres, et l'administration qui le distribue, et les directeurs qui le reçoivent pour contribuer au triomphe de l'art, en même temps qu'ils travaillent à se faire une fortune honnête et bien acquise.

FIN DE L'HISTOIRE DE L'OPÉRA





APPENDICE

I

LES DIRECTEURS DE L'OPÉRA



'ADMINISTRATION de l'Opéra a traversé bien des phases depuis Louis XIV.

En 1669, l'abbé Perrin ouvrait son théâtre rue des Fossés-de-Nesles avec privilége royal, et en mars 1672 le privilége révoqué passait dans les mains du florentin Lulli, devenu M. de Lully.

En 1687, Francini, gendre de Lulli, succédait à son beau-père, sous le nom de M. de Francine.

En 1704, Guyenet succédait à Francine, à la condition de payer pour lui 400,000 livres de dettes.

En 1712, Francine revenait après le décès de Guyenet, mort ruiné.

En 1728, Destouches prenait la direction, et il la cédait à Gruer en 1730.

L'année suivante, Gruer, destitué, se voyait remplacé par Lecomte. On l'avait révoqué pour avoir donné à ses amis un bal excentrique où se trouvaient mesdemoiselles Pélissier, de Camargo, Petitpas et autres pensionnaires de l'Académie royale dans des costumes plus légers que celui des Nymphes, quoiqu'un peu plus compliqués que celui des Grâces.

En 1733, Lecomte est révoqué à son tour et remplacé par Thuret, ancien capitaine au régiment de Picardie.

En 1744, Berger prend la succession du capitaine. Il se ruine et laisse un déficit considérable.

Tréfontaine succède à Berger, et fait en seize mois un déficit de 250,000 livres.

On le révoque pour essayer une gestion par la ville de Paris, sous la surveillance du marquis d'Argenson.

Rebel et Francœur dirigent d'abord pour la Ville, et en 1757, après deux administrations provisoires de Roger et de Bontemps et Levasseur, ils prennent l'affaire à leur compte à condition que la Ville payera 1,200,000 livres de dettes.

Berton et Trial sont nommés en 1767 directeurs privilégiés, mais ils demandent bientôt à se retirer, et la municipalité reprend l'affaire.

Dix ans plus tard nous voyons l'administration publique entrer, pour la première fois, dans le système des subventions. De Vismes du Valgay, nommé directeur en 1777 avec un privilége de douze ans, obtient de la Ville une somme annuelle de 80,000 livres. De Vismes fit de louables efforts pour relever l'Opéra. Il engagea une troupe italienne qui alternait avec la troupe française de façon à occuper les sept jours de la semaine. Il doubla les recettes, mais la dépense augmenta. Les cabales de Beaumarchais, de mademoiselle Guimard et d'Auguste Vestris rendirent la direc-

tion impossible. Après deux ans d'exercice, de Vismes renonça à son privilége, et il dirigea au nom de la ville de Paris.

En 1770, l'essai de subvention et le système de direction par la municipalité se trouvent abandonnés tous deux, et l'on arrive à un troisième système, à l'exploitation de l'Opéra par la liste civile du roi.

Berton et Dauvergne dirigent successivement le théâtre pendant cette période qui dure dix années.

En 1790, la Maison du Roi se débarrasse en faveur de la Ville de cette mauvaise affaire qui lui a créé, en deux ans d'exercice, un déficit de plus de deux cent mille livres.

La Commune révolutionnaire de Paris, qui n'a pas d'argent à perdre, s'en débarrasse à son tour et en gratifie Francœur et Cellerier. Une année après, l'un des directeurs déclaré suspect se sauve en Belgique; on écroue l'autre à la Force.

Un comité de sans-culottes remplace alors les deux administrateurs. Le farouche Lays préside le comité de l'Opéra dont les acteurs ne sont plus

payés, vu la rareté des fonds. C'était à ce moment que le bourreau venait se promener dans les coulisses de l'Opéra et débiter des lazzis lorsqu'il avait fini sa besogne. C'était alors aussi qu'Henriot, Hébert et Chaumette se faisaient servir des rafraîchissements dans les loges des artistes, laissant la carte impayée entre les mains du limonadier Mangin.

Sous le Directoire, l'Opéra reçoit deux directeurs, Bonet et Devisme.

En 1801, Cellerier redevient directeur et, en 1802, un arrêté du premier consul place l'Opéra sous la surveillance de M. de Luçay, préfet du Palais, avec Morel-Lemoyne pour directeur.

Enfin, le 1er novembre 1807, en vertu d'un décret impérial qui vient de supprimer la liberté des théâtres et de réduire à huit le nombre de ces établissements, l'Opéra prend le titre d'Académie impériale de musique et passe dans les attributions du premier chambellan, M. de Rémusat. Picard, l'auteur de *la Petite Ville,* est investi des fonctions de directeur.

En 1814, le ministre de la Maison du Roi a l'Opéra dans ses attributions, et M. de Pradel de-

vient surintendant. Picard garde la direction qu'il cède, en 1815, au baron Papillon de la Ferté, ayant sous ses ordres Choron et Persuis.

En 1819, nous voyons la direction de l'Académie royale passer dans les mains de Viotti, le célèbre violoniste; puis, en 1821, dans celles d'Habeneck, que remplace Duplantys, en 1824.

Lubbert succède à Duplantys, en 1827, sous les ordres du vicomte Sosthènes de la Rochefoucauld.

Le docteur Véron prend l'Opéra le 2 mars 1831, à ses risques et périls. En 1835, il cède la direction à Duponchel qui s'associe d'abord Edouard Monnais, puis Léon Pillet.

Duponchel reprend la direction avec Nestor Roqueplan, en 1847, s'engageant à payer un déficit de 400,000 francs.

Nestor Roqueplan ne tarde pas à écarter Duponchel. Il reste seul directeur, en 1849. En 1854, il quitte la place à son tour, laissant un passif de 900,000 francs. L'État paie le déficit de Roqueplan et s'empresse de le renommer administrateur pour le compte de la liste civile, qui prend la charge de l'Opéra. Cinq mois après,

M. Fould, ministre d'État, remplaçait Roqueplan par Crosnier.

Le 1er juillet 1856, on venait me chercher à l'Odéon, que je dirigeais depuis trois ans, et on me donnait (bien malgré moi) la succession de Crosnier, tombé en disgrâce à la suite d'une violente altercation avec M. Fould.

En décembre 1862, sous le ministère de M. de Walewski, M. Émile Perrin, directeur de l'Opéra-Comique, me succédait; en 1866, M. Perrin devenait directeur responsable, et, quatre ans après, il envoyait sa démission après les événements de la Commune.

M. Halanzier prit le poste vacant en juillet 1871, d'abord comme administrateur provisoire, puis comme directeur-entrepreneur. Le courage de M. Halanzier fut récompensé par le succès dont avait désespéré son prédécesseur.

L'histoire de ces heureux directeurs de l'Opéra, dont on a vu les fréquentes migrations, s'arrête là pour le moment.

II

LES CHEFS D'ORCHESTRE DE L'OPÉRA

1671. Cambert, auteur d'*Ariane* et de l'opéra *les Peines et les Plaisirs de l'amour*, associé de l'abbé Perrin et du marquis de Sourdéac, ayant sous ses ordres quatorze instrumentistes.

1672. Lallouette, élève de Lulli, violoniste célèbre, dirigeant vingt instrumentistes.

1677. Colasse, élève et collaborateur de Lulli, directeur-fondateur d'un Opéra à Lille; il meurt en cherchant la pierre philosophale.

1687. Marais, violoniste et compositeur, élève de Lulli; auteur d'*Ariane et Bacchus*, d'*Alcyone* et de *Sémélé*.

1703. Rebel (Jean), l'un des vingt-quatre



MME KRAUTZ

violons de la *grande bande* du Roi ; auteur de l'opéra d'*Ulysse*, représenté en 1703.

1710. Lacoste, auteur de *Créuse l'Athénienne,* tragédie lyrique représentée en 1712.

1714. Mouret, auteur de six opéras, intendant de la musique de la duchesse du Maine, compositeur de la Comédie italienne. Il devint fou après avoir perdu ses places et mourut à Charenton chez les Pères de la Charité, en 1738. L'orchestre compte à cette époque quarante-six musiciens.

1733. Rebel et Francœur, en partage, collaborateurs dans les tragédies lyriques intitulées *Pirame et Thisbé*, *Tarsis et Zélie*, *Scanderberg*.

1744. Niel, auteur des *Romans*, ballet historique en quatre entrées, joué en 1736.

1749. Chéron.

1750. Lagarde, *ordinaire* de la musique de la Chambre du Roi.

1751. Dauvergne, l'un des fondateurs du genre de l'opéra-comique, auteur des *Troqueurs*, un acte mêlé d'ariettes, paroles de Vadé, joué à la Foire-Saint-Laurent en 1753.

1755. Aubert, violoniste, auteur de *la Reine des Péris*, jouée en 1725.

1759. Berton (Pierre Montan). Il avait débuté comme chanteur dans l'emploi des basses-tailles. Ses airs de ballets eurent beaucoup de succès. Il fut chef d'orchestre, puis directeur de l'Opéra.

1767. Francœur (Louis), qui devient directeur de l'Opéra en 1772; on l'arrête comme suspect en 1792, il sort de prison après le 9 thermidor.

1776. Rey, qui conserva pendant plus de trente ans les fonctions de chef d'orchestre à l'Opéra.

1810. Persuis, depuis surintendant de la musique du roi Louis XVIII, qui le nomma chevalier de Saint-Michel. Il célébra tour à tour les gloires de la République dans son opéra de *Léonidas*, celles de l'Empire dans diverses cantates et dans *le Triomphe de Trajan*, puis celles de la Restauration dans *le Chant français* et dans *l'Heureux retour*.

1815. Kreutzer (Rodolphe), d'abord violon solo, puis chef d'orchestre, a écrit divers opéras et ballets, parmi lesquels *Aristippe*, *la Servante justifiée* et *Clary*.

1824. Habeneck et Valentino, en partage.

1831. Habeneck seul. Ce grand musicien avait d'abord dirigé l'orchestre de l'Opéra-Comique. Il fut trois ans directeur de l'Opéra.

1847. Girard (Narcisse), d'abord chef d'orchestre au Théâtre-Italien, puis à l'Opéra-Comique, meurt à son pupitre pendant une représentation des *Huguenots*, le 16 janvier 1860.

1860. Dietsch, élève de Reicha, excellent musicien, maître de chapelle à l'église de Saint-Eustache, puis organiste et maître de chant à l'église de la Madeleine.

1863. Georges Hainl, chef d'orchestre à Lyon pendant vingt-trois ans, avant d'arriver à l'Opéra.

1873. M. Deldevez, auteur du joli ballet de *Paquita*.

FIN DE L'APPENDICE





TABLE

CHAPITRE I

ÉPOQUE DE LULLI

CHAPITRE II

ÉPOQUE DE RAMEAU

CHAPITRE III

ÉPOQUE DE GLUCK ET DE PICCINNI

CHAPITRE IV

ÉPOQUE DE SACCHINI, DE SALIERI, DE LESUEUR ET DE SPONTINI

CHAPITRE V

ÉPOQUE DE ROSSINI ET DE MEYERBEER

CHAPITRE VI

APPENDICE



ACHEVÉ D'IMPRIMER

A PARIS

LE XXXI[e] JOUR DE DÉCEMBRE MDCCCLXXIV

POUR

M. BACHELIN-DEFLORENNE, LIBRAIRE

PAR ALCAN-LÉVY


FERT
LUCEM
E UNDO